VOLKSLIEDSTUDIEN · BAND 4

Lukas Richter

Der Berliner Gassenhauer

Darstellung – Dokumente – Sammlung

WAXMANN

Der Berliner Gassenhauer

Volksliedstudien

herausgegeben
im Auftrag des deutschen Volksliedarchivs
von Nils Grosch und Max Matter

Band 4

Waxmann Münster / New York
München / Berlin

Lukas Richter

Der Berliner Gassenhauer

Darstellung – Dokumente – Sammlung

Mit einem Register neu herausgegeben
vom Deutschen Volksliedarchiv

Waxmann Münster / New York
München / Berlin

This One
F5U3-35L-79D7

Bibliografische Informationen Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Volksliedstudien, Band 4

ISSN 1617-0555
ISBN 3-8309-1350-8

© Waxmann Verlag GmbH, 2004
Postfach 8603, D-48046 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Kommunikationsdesign, Ascheberg
Titelbild: Unbekannt: Leierkastenmann, aus: „Berliner Stadtklatsch"

Druck: Buschmann GmbH, Münster
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, DIN 6738

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

Vorwort der Herausgeber

Die vorliegende Arbeit gehört zu den zentralen Studien über die Geschichte der populären Musik in Deutschland. Mit ihr gelang es, der deutschsprachigen Liedforschung wesentliche, methodisch neue und von der Wahl des Gegenstandes her ungewöhnliche Impulse zu geben. Sie lenkte den Fokus weg von einem verengten Volksliedbegriff, hin zur urbanen Popularmusik, für die kommerzielle Distribution und orale Tradierung spezifische, nebeneinander existierende und sich keineswegs ausschließende Verbreitungsformen darstellen – Verbreitungsformen, deren Betrachtung Sinn machen konnte, auch ohne sie wertend gegeneinander auszuspielen.

Wie eingeschränkt seine wissenschaftlichen Wirkungsmöglichkeiten in der DDR waren, hat Lukas Richter in nachfolgendem Vorwort geschildert. Es entstand für eine in den 90er Jahren anvisierte, dann jedoch bis zu seinem Tod am 24. September 2000 trotz zahlreicher Anläufe nicht mehr realisierte Neuausgabe der Habilitationsschrift, die 1969 im Druck erschienen und innerhalb kürzester Zeit vergriffen war.

Bereits kurz nach Vollendung und Abgabe des Typoskripts hatte er eine komplette Durchschrift nach Freiburg gesandt. Diese liegt heute als Unikat in der Freiburger Universitätsbibliothek. Das war kein Zufall, hatte der Liedforscher doch einen erheblichen Teil seiner Studien zu dieser und anderen liedgeschichtlichen Arbeiten in Freiburg selbst durchgeführt, sich bei zahlreichen seiner Belege auf die Bestände des Deutschen Volksliedarchivs gestützt und dessen Mitarbeiter bei seinen Forschungen häufig konsultiert.

So liegt es heute nahe, dass das DVA Richters »Berliner Gassenhauer« als Neuauflage in seine Schriftenreihe »Volksliedstudien« aufnimmt. Dabei entschieden wir uns für einen neuen Satz des Textes; Endnoten und Literaturhinweise im Text wurden der besseren Zugänglichkeit halber in Fußnoten umgewandelt. Offensichtliche Schreib- oder Satzfehler wurden stillschweigend verbessert, ansonsten wurde auf Eingriffe in den Text verzichtet. Die zahlreichen Notenbeispiele werden in ihrem ursprünglichen Layout wiedergegeben.

Der Band wurde außerdem, um den Zugriff auf spezifische Erwähnungen von Liedern und anderen musikalischen Werken sowie von Personen im Text zu erleichtern, mit einem Register versehen.

Für die engagierte Mitarbeit am Scan, Satz, Redaktion, Korrektur und Erstellung des Registers sind die Herausgeber Christina Ernst, Bernd Hobe und Marie Winkelmüller zu besonderem Dank verpflichtet. Für den freundschaftlichen und gesprächsbereiten Kontakt und die Überlassung der Rechte am Druck sei Christa Richter in Berlin ganz herzlich gedankt.

Freiburg, im Januar 2004
Nils Grosch und Max Matter

VORWORT ZUR NEUAUSGABE

Habent sua fata libelli. Diese Sentenz des alten Lateiners – Terentianus Maurus, eines Grammatikers aus dem 2. oder 3. nachchristlichen Jahrhundert – läßt sich wohl auch auf die Entstehung des vorliegenden Buches anwenden. Zu der geruhsamen sächsischen Kleinstadt, in der ich aufgewachsen und nach Krieg und Gefangenschaft pädagogisch tätig war, bot die noch ungeteilte, vielfältige, lebendig pulsierende, ja bisweilen chaotisch anmutende Großstadt Berlin, mein Studienort seit 1949, einen faszinierenden Kontrast. Geradezu herausfordernd wirkte das unnachahmlich kesse, reaktionsschnelle Mundwerk besonders der Jugendlichen und Kinder. Daher kam es mir in den Sinn, nach der Beschäftigung mit altgriechischer Musikanschauung, als deren Frucht meine (1956 vorgelegte, 1961 gedruckte) Dissertation entstand, über ein zeitlich weniger zurückliegendes, Berliner Mentalität spiegelndes Gebiet zu arbeiten. Mein Vorschlag, mich dem Berliner Gassenhauer zu widmen, einem von der Fachwissenschaft kaum ansatzweise erkundetem Terrain, fand bei der Obrigkeit Gehör, schien doch das Singgut proletarischer und kleinbürgerlicher Schichten ergiebig für marxistische Interpretation. War dem Unangepaßten nach der Promotion zwar eine akademische Laufbahn versagt, so bewilligte man doch befristete, freilich bescheiden genug honorierte Forschungsaufträge zu diesem Thema, zuletzt übernommen von der Akademie der Künste und zwar hier kombiniert mit einem anderen Arbeitsbereich, nämlich der Erstellung einer Volksliededition.

Nun begann eine intensive Sammel- und Untersuchungstätigkeit, hatte ich mir doch vorgenommen, von dem bislang von der Zunft als Subkultur abgewendeten Ganzen nicht nur das verfügbare Repertoire aufzuspüren und nach sozialhistorischen Bedingungen wie strukturellen Kriterien zu ergründen, sondern auch Herkunft und Rezeption der einzelnen Liedfassungen samt ihren Varianten zu ermitteln. Da die mündliche Überlieferung des Gassenhauers nur noch in Restbeständen lebte, galt es, wie im Darstellungsteil näher ausgeführt, überwiegend auf bereits notierte Quellen zurückzugreifen, vorab auf das verzweigte Gebiet des Lokalschrifttums, auf Drucke von Texten mit

und ohne Noten, auf Niederschriften von Gewährsleuten, wie sie sich in Nachlässen fanden. Als besonders ergiebig erwies sich die Einsicht in die Aufzeichnungen eines engagiert sammelnden Berliner Lehrers, die im Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg verfügbar waren.

Jedoch nahm meine Aktivität ein unerwartetes Ende. Bei einer Dienstbesprechung in der Akademie der Künste im Jahre 1962 wurde mir eröffnet, ich hätte für den Hetzsender RIAS gearbeitet. Beweggrund war das Faktum, daß noch vor Errichtung des »antifaschistischen Schutzwalles« ein Westberliner, aber in Ostberlin wohlgelittener Autor (R. A. Stemmle) mit dem Material eines in der DDR gedruckten Aufsatzes von mir sich vertraut gemacht und eine Funksendung hergestellt hatte, und zwar mit Nennung meines Namens. Der Vorgang wurde der Leitung nach dem Mauerbau bekannt, ohne daß ich selbst näheres darüber wußte. Meine Verteidigung galt nichts, mein Arbeitsverhältnis erlosch im nächsten Jahr endgültig, so daß ich ohne Existenzgrundlage dastand. Da auch ein Antrag auf eine Assistentenstelle in der Bundesrepublik auf Ablehnung stieß, blieb mir nichts anderes übrig, als bei den verschiedensten Instanzen zu antichambrieren. Jedoch war alles umsonst. Auch die Leitung des Universitätsinstitutes, an dem ich ausgebildet war, erteilte eine kategorische Absage. So folgten Monate der Erwerbslosigkeit, und zwar ohne jeden sozialen Schutz. Als man mir Ende 1963 an einem Institut der Akademie der Wissenschaften endlich einen Arbeitsplatz gewährte, handelte es sich um Redaktion einer altertumskundlichen Schriftenreihe mit völlig fachfremden Bereichen.

Wenn ich auch die Bestandsaufnahme des Berliner Liedgutes nicht weiter ausbauen konnte, zumal alle Quellen westwärts der Grenze versperrt waren, wenn sich deren Analyse nicht eingehender vertiefen ließ, so gelang es mir doch, Monographie, literarische Dokumentation und Liedersammlung zum Abschluß zu bringen. Der Text der Arbeit wurde 1966 als Habilschrift anerkannt und durfte endlich auch in Buchform das Licht der Öffentlichkeit erblicken, nämlich 1969 im Leipziger VEB Deutscher Verlag für Musik.

Einige Anthologien zum Thema schlossen sich an (und zwar nach Publikationserlaubnis durch die Obrigkeit): »Mutter der Mann mit dem Koks ist da. Berliner Gassenhauer«; im gleichen Verlag 1977, »Nur stets fidel und zangsossi; Altberliner Theaterlieder«, Eulenspiegel Verlag Berlin 1986. Jedoch

kam es zu keiner Zweitauflage des umfassenden Titels, der bald nach Erscheinen vergriffen war und sich nur vereinzelt in Antiquariaten auftreiben ließ, trotz Nachfrage zahlreicher Interessenten, trotz Nutzung des Repertoire durch Sänger verschiedener Couleur, um von Textplagiaten in der Populärwissenschaft zu schweigen.

Lukas Richter, den 13. 2. 2000

INHALT

Erster Teil: Darstellung

I. Grundfragen ... 1
A. Begriffsbestimmung ... 1
B. Forschungsstand und Arbeitsziel ... 14
II. Berliner Leben im volkstümlichen Lied ... 26
A. Berlin im Biedermeier ... 26
B. Vom Vormärz zur Reichsgründung ... 55
C. Berlin als Reichshauptstadt ... 77
III. Wort und Weise des Gassenhauers ... 104
A. Bestand der Volksliedtradition ... 104
B. Parodieverfahren ... 152
IV. Ergebnisse ... 197

Zweiter Teil: Dokumente

A. Die Epoche des Vormärz ... 200
B. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ... 238

Dritter Teil: Sammlung

A. Volksliedtradition 267

1. Lieder zu geselligen Anlässen 267

2. Tanz- und Kinderlieder 278

3. Volkstümliche Lieder sentimentalen Charakters. 285

B. Gassenhauer des Vormärz 299

1. Aktuelle und lokalgefärbte Flugblattlieder 299

2a. Volkstümliche Tanzlieder des Vormärz 311

2b. Berliner Tanzstücke für Klavier mit Gesang... 321

3a. Vermischte Parodien 331

3b. Berliner Revolutionsverse 344

C. Gassenhauer seit Mitte des 19. Jahrhunderts 354

1. Umtextierte Lieder 354

2. Texte zu Märschen und Signalen 368

3. Texte zu Tänzen 373

4. Neutextierte Theatergesänge und Couplets 382

5. Parodien auf Unterhaltungsstücke 396

6. Vorlagen nicht nachweisbar 409

D. Couplets im Volksmund 423

1. Liedeinlagen aus Berliner Lokalpossen 423

2. Couplets der Vergnügungsstätten 431

3. Kommerzielle Couplets 443

Anhang

Verzeichnis der angeführten Literatur 452

Personenregister 456

Lied- und Werkregister 460

Stadtplan von Berlin

ERSTER TEIL: DARSTELLUNG

Wesen und Werden des Berliner Gassenhauers

I. Grundfragen

A. Begriffsbestimmung

Von der einschlägigen Forschung sind die populären Lieder der Großstadt stiefmütterlich behandelt worden, gewöhnlich übersehen, fast immer abgewertet und geschmäht. Dabei verdienen sie ohne Zweifel Aufmerksamkeit als Lebensausdruck breitester Schichten des Volkes, als Widerspiegelung des Zeitgeschehens im Bewußtsein der Massen. Mehr denn je ist heute eine Erfassung mit wissenschaftlichen Methoden berechtigt, droht doch in den nächsten Generationen die Erinnerung vollends zu schwinden. Durch technische Mittler wird das eigene Singen weitgehend zurückgedrängt; ein Handgriff an Kofferradio oder Musikbox spendet mühelos die gewünschte tönende Unterhaltungsware. Daß die Großstadtbevölkerung nicht mehr bei Ausflügen, Geselligkeiten oder am Feierabend singt, sondern Musikerzeugnisse aus der Retorte der Industrie konsumiert, gehört zur Signatur der hochkapitalistischen Gesellschaft. Der standardisierte Schlager vom Fließband bedeutet aber nur den Schlußstrich unter einen langen Verfallsprozeß, der parallel zur fortschreitenden Industrialisierung ablief. Im Leben der Großstadt starb das traditionelle bäuerlich bürgerliche Volkslied mit seinem überkommenen Formenschatz bis auf Restbestände immer mehr ab, und das Wiederbelebte erscheint wenig resistent.[1] Volkstümliches Musizieren und Singen wurde zunehmend ersetzt, überrollt durch kommerzielle Unterhaltungsmusik innerhalb des Amüsierbetriebes.

---

1 Zu diesem Problemkreis vgl. die Aufsatzsammlung: Das Volkslied heute, in: Musikalische Zeitfragen (Eine Schriftenreihe hg. von W. Wiora), 7. Band, Kassel u. Basel 1959.

Als historisch gegebene Übergangserscheinung, Spätphase und Vorbote, hebt sich eine Liedgruppe ab, in der sich die verschiedensten Schichten abgelagert haben, der *Gassenhauer.*

Dieser Sammelbegriff ist keineswegs eindeutig. Nächst einer Erörterung der Bedeutungsgeschichte bedarf es der Abgrenzung von den beiden Nachbarbegriffen des altüberlieferten Volksliedes und des Schlagerliedes, zwischen denen er geschichtlich steht und mit denen er sich formal und inhaltlich berührt, so daß sein Begriffsfeld offene Ränder zeigt. Wie deutsche Wörterbücher nachweisen[2], meint das Wort »Gassenhauer« ursprünglich eine Person, nämlich einen auf der Straße unnütz herumschlendernden Kerl (vgl. die Redewendung »abhauen«). Dann wurde es auf Tänze und Lieder solcher Gassenläufer oder Pflastertreter übertragen. Die ersten Belege des Ausdrucks begegnen im 16. Jahrhundert ohne Wesensunterschied zwischen gassenhawerlin und anderen allgemeinverbreiteten Liedern, wie denn das Wort über drei Jahrhunderte nur gelegentlich abwertend gebraucht wurde. Erst seit der romantischen Volksliedforschung verschob sich die Bedeutung auf die negativen Merkmale des Minderwertigen, Wurzellosen, Kurzlebigen im Gegensatz zum idealisierten, echten Volkslied. Daher haben die namhaften Volksliedsammler des vorigen Jahrhunderts, aber auch Musikhistoriker und Lexikographen den Gassenhauer mehr oder minder pejorativ abgestempelt.[3] So definiert Kurt Gudewill, dem allgemeinen Sprachgebrauch des 19. und frühen 20. Jahrhunderts folgend: »Bis etwa 1930 verstand man unter einem Gassenhauer oder Gassenlied in erster Linie ein von der Großstadtbevölkerung gesungenes populäres Lied von zweifelhaftem textlichem und musikalischem Wert, das aus der Operette, der Tanzmusik oder der niederen Unterhaltungsmusik hervorgegangen war.«[4] Seit der Erfindung des Tonfilms, der Ausbreitung von Schallplatte und Rundfunk setzt sich ein neuer Begriff durch. Das Wort Schlager war zunächst nur auf eingängige Melodien gemünzt, im Sinne von »Erfolgs-

2 Vgl. Trübners Deutsches Wörterbuch, hg. von A. Götze, 1936 ff., III, S. 23.

3 Vgl. die bei K. Gudewill, Art. Gassenhauer, MGG IV (1955), Sp. 1421ff., angeführte germanistische Literatur, ferner die Definitionen bei J. von Pulikowski, Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum, Heidelberg 1933.

4 K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1421.

schlager«, »durchschlagendem Erfolg«. »Zündende Melodien – Schlager nennt sie der Wiener«, hieß es bereits 1881 in der Kunstkritik der Wiener Presse.[5] Allmählich geriet der Name Gassenhauer außer Gebrauch; hatte er auf die Art der Verbreitung gedeutet, so wies der neue Name Schlager auf die Wirkung. Das ursprüngliche Erfolgsprädikat wurde zum allgemeinen Gattungsbegriff einer neuen Liedgruppe. Im Wort manifestiert sich die eigentliche Intention der Autoren, Interpreten und beim Vertrieb irgend Beteiligten. Ausschließlich maximalem kommerziellem Erfolg dienen die in industrieller Serienproduktion hergestellten und durch technische Medien verbreiteten Erzeugnisse dieser Alltagsmusik der Gegenwart. Dem Charakter nach Tanz- und Stimmungslieder, folgen die Stücke in ihrem Bau einem strikt genormten Schema, wobei sogar die Taktzahl des Refrains festgelegt ist. Die Schlagkraft der Schlager hängt ab von der textlichen und modischen Eingängigkeit, von der jeweils aktuellen Erlebnissphäre und Ausdrucksgebung, vom »Ohrenkleber« der Tonfolge, von kalkulierten Effekten der Klangfarbe. Vor allem durch die Adaption der banalisierten Synkopenrhythmik des Jazz hat das Schlagerlied eine Suggestivkraft gewonnen, welche seine Vorgänger, die den Tanzrhythmen des 19. Jahrhunderts verhafteten Gassenhauer und Couplets, antiquiert erscheinen läßt.[6]

In den Polemiken am Anfang unseres Jahrhunderts fielen Gassenhauer wie Schlager (zusammen mit dem Jazz) gleicher Verdammung anheim; gegen diese Kulturschädlinge wurde das althergebrachte Volkslied als wirksames Gegenmittel beschworen, vor allem in den Kreisen der Jugendbewegung. Positivistischer Anschauung freilich (H. Naumann, J. v. Pulikowski) gilt jedes volkläufige Lied ungeachtet seines Wertes als Volkslied, also auch der Gassenhauer. Nach Naumanns Elitetheorie vom Volkslied als gesunkenem Kulturgut der Oberschicht bedeutet aber Volkläufigkeit die »fortschreitende Anpassung an primitive Gemeinschaftspsyche, die man Zersin-

5 Vgl. besonders O. Ladendorf, Schlagwörterbuch (1906), S. 279; Zeitschrift für deutsche Wortforschung 13 (1912), S. 296; Trübners Deutsches Wörterbuch, VI, S. 94.

6 E. Haupt, Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs mit dem Volkslied, Phil. Diss. München 1957, S. 2ff.; H. Ch. Worbs, Der Schlager, Bestandsaufnahme - Analyse - Dokumentation, Bremen 1963, S. 12.

gen nennt«.[7] Die grundsätzlich negative Einschätzung der Romantik dominiert noch bei den Volksliedfreunden der Gegenwart, sie lebt auch in der zeitgenössischen Forschung nach. Walter Wiora etwa betrachtet das »echte Volkslied« als Eigentum der (sozialen und leibseelischen) Grundschichten und sondert davon das wurzellose Massenlied schlechthin, das sich im Gassenhauer und Schlager verkörperte.[8] Dagegen macht freilich Gudewill geltend, eine solche Abwertung beträfe nur Extremfälle wie den schlechten Gassenhauer und das schlechte Tanzlied.[9]

Es empfiehlt sich, anstatt der Verwendung mehr oder minder affektbeladener und unscharfer Attribute von objektiven Kategorien auszugehen. Nach marxistischer Auffassung (E. H. Meyer, W. Steinitz) wird das Volkslied vom werktätigen Volk getragen, Ausdruck seiner geistigen Bedürfnisse gegenüber der herrschenden Klasse.[10] Wolfgang Steinitz weist mit Recht darauf hin, daß die Kennmarke des Volksliedes weniger die kollektive Entstehung als die mitschaffende kollektive Verbreitung darstellt, die sich im Umsingen erweisende Aneignung durch das Volk.[11] Ständige Variierung von Wort und Weise der einzelnen Liedtypen, resultierend aus ihrer mündlich gedächtnismäßigen Überlieferung, gilt als charakteristische Erscheinungsform des Volksgesanges.[12] In dieser Betonung des Folklorisierungsprozesses sind die Erkenntnisse John Meiers weitergeführt; dieser demonstrierte an »Kunstliedern im Volksmund« das autoritär verfügende »Herrenrecht« des Volkes, demgegenüber individuelle Eigentumsrechte

---

7 H. Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur, 1920; derselbe, Grundzüge der Volkskunde 1922; Art. Gassenhauer, in: Reallexikon der deutschen Literatur-Geschichte, hg. von P. Merker u. W. Stammler 1925/26, Sp. 105f. Vgl. J. von Pulikowski, a.a.O., S. 13, 596; K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1424.

8 W. Wiora, Das echte Volkslied, Heidelberg 1950, S. 57.

9 K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1424f.

10 E. H. Meyer, Musik im Zeitgeschehen, Berlin 1952, besonders S. 80ff.; W. Steinitz, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 4/5), Berlin 1954, S. XXVf.

11 W. Steinitz, a.a.O. S. XXVf.

12 H. Strobach, Bauernklagen (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichung des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 33), Berlin 1964, S. 355ff., 367ff. (eingehend zu Fragen der Überlieferung und Variation).

gleichgültig werden.[13] Die schöpferische Rolle des Volkes manifestiert sich nicht nur im selbständigen (primären oder direkten) Erschaffen von Liedern, sondern ebenfalls in umformender Übernahme von Liedern namentlich bekannter Autoren (sekundäre oder indirekte Volkslieder). Neben den Volksliedern im »genuinen« Sinne des »Eigenwuchses« stehen solche im »possessiven« einer Aneignung fremden Gutes. »Eine Stufenleiter des produktiven Anteils reicht vom Schaffen des Volkes ganz aus eigenem Vermögen bis zur völlig passiven Rezeption.«[14]

Somit könnte man (entsprechend der positivistischen Anschauung) einen erweiterten Volksliedbegriff postulieren, dem auch das volkläufige Großstadtlied einzugliedern wäre. Aber allein die Evidenz einer quellenmäßig und womöglich statistisch belegbaren Verbreitung im Volk genügt noch nicht ganz. Anstatt ein Lied nur als Inventarstück eines großstädtischen Repertoires zu rubrizieren, sei nach dem Prozeß der lebendigen Besitznahme durch das Volk gefragt. Mag auch der Urheber namentlich bekannt sein, ja mag der Ursprung im Trüben kommerzieller Untiefen liegen – die aktive Teilnahme der Massen sichert die Zugehörigkeit eines Großstadtliedes zum Volksgesang. Lassen sich bei großstädtischen Liedern Merkmale der Folklorisierung wie Varitationspraxis, Um- oder Neutextierung nachweisen, so sind die Gesetze des Volksliedes auf sie anwendbar. Wie sich zeigen wird, gehört die Hauptmasse der von uns untersuchten Typen zu den nachträglich von der Bevölkerung angeeigneten, in ihr Bewußtsein eingeschmolzenen Liedern. Wenn man auf ein Tanzlied um 1800 allenthalben »O du lieber Augustin« in verschiedenen Fassungen sang, wenn später einem anderen Tanz in Bayern die Worte »Muß i denn sterben, bin noch so jung, jung, jung« unterlegt, diese aber mit dem parodistischen Text »Stiefel muß sterben« vertauscht wurden, wenn auf eine Drehorgelweise die Schweizer »Min Vater ist en Appenzeller«, die Bremer

13 J. Meier, Kunstlieder im Volksmund, Halle 1906.

14 W. Wiora, Das echte Volkslied, S. 40. Vgl. A. Hübner, Die Liebe der Heimat, Breslau 1926, S. 34ff.; E. Seemann u. W. Wiora, Volkslied in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammler, 2 Bde. 1954, Sp. 360ff.; D. Stockmann, Der Volksgesang in der Altmark, (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 29), Berlin 1962, S. 257ff.

aber »De Hoot, de hott en Daler kost« sangen, wenn schließlich Ende des 19. Jahrhunderts auf ein Unterhaltungsstück, den »Hamburger Jux-Marsch«, Frankfurter, Berliner, Wiener, ja sogar außerdeutsche Versionen entstehen – so verifiziert sich in all diesen Beispielen schlagend die These von der Souveränität des Volkes. Durch solche kollektive Aneignung wird dem fremden Gut eine neue massenwirksame Sinngebung aufgeprägt, Individualmusik gewinnt die Gestalt von Gassenhauern. Somit bilden die folklorisierten Großstadtlieder nur einen späteren, qualitativ anderen Seitenzweig am Stamm des überkommenen Volksliedes der Dörfer und Städte.

Unbekannt: Harlekin als Drehorgelmann

Unterschied sich der Gassenhauer des vorigen Jahrhunderts nach manchen Wesensmerkmalen auch von dem Liedgut der Landbevölkerung, so lassen sich doch Entwicklungslinien vom *traditionellen städtischen Volkslied* ziehen. Es sei darauf verzichtet, mit Kurt Gudewill den Stammbaum zu entwickeln, der vom »Marktlied«, der öffentlich vorgetragenen oder durch Flugblätter abgesetzten »Neuen Zeitung« über die Volkskunst des Bänkelsangs zu den Gassenhauern auf aktuelle Ereignisse führt.[15] Nicht geringere Bedeutung besitzen noch andere Genres volkstümlichen Singens, mit denen sich bestimmte Gassenhauertypen berühren. Tanzbodenlieder, Kinderreime, Scherz- und Spottverse, Lieder einzelner Gewerbe, Ausrufeweisen der Händler, schließlich sentimentale lyrische Lieder waren in den Großstädten bis weit über die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebendig.[16] Ja, die Schornsteinfeger verkünden heute noch ihr Kommen durch eine langgezogene Rufformel. In knapper vierzeiliger Strophenform, zumeist im Dialekt und humoristisch pointiert, zeigt ein Großteil dieser Lieder Analogien zu den vogtländischen Rundas oder den Schnaderhüpferln der bayrisch-österreichischen Landbevölkerung. Dagegen sind großstädtische Charakterzüge, wie schnelles Reagieren auf Zeitereignisse oder respektloser Witz, ferner Bevorzugung gewisser modischer Melodietypen und Tanzrhythmen bereits Determinanten der jüngeren Liedgruppe. Riskant erscheinen freilich verallgemeinernde Aussagen über die Wesensmerkmale des Gassenhauers, so wenn Gudewill mehr subjektiv beschreibt als historisch-genetisch ableitet: »Im Textlichen reicht die Skala vom gesunden urwüchsig derben Humor über Satirisches, harmlose oder albern-geistlose Plattheit und Pikanterie bis zu schwülstiger Sentimentalität, zu Frivolität und unverhüllter Obszönität; im Musikalischen reicht sie vom Gesund-Vitalen und Spritzigen bis zum Banal-Aufdringlichen und Kitschig-Trivialen. Von wesentlicher Bedeutung für die Wirkung ist es, daß die Melodie ins Ohr fällt und daß der Refrain einen schlagkräftigen Text aufweist.«[17] Diese den Forscher befremdende

15 Vgl. K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1426ff. Zum Begriff des Marktliedes vgl. W. Wiora, Das echte Volkslied, S. 48ff.

16 E. H. Meyer, Die Intonation im deutschen Volkslied, in: Aufsätze über Musik, Berlin 1957, S. 121.

17 K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1425.

Heterogenität dürfte aus der ethnisch und sozial bunt zusammengesetzten Bevölkerungsstruktur der Großstadt wie aus den verschiedenen Herkunftsbereichen ihres Liedgutes resultieren.

Bei mancher formaler und inhaltlicher Übereinstimmung besteht eine grundsätzliche Verschiedenheit zwischen dem städtischen Volkslied zu Beginn des 19. Jahrhunderts und dem Gassenhauer, schon hinsichtlich des Trägerkreises, der Sänger der Lieder. Hier wie dort vermitteln den Austausch weitgehend wandernde Handwerksburschen, daneben Soldaten und Studenten. Dienstmädchen aus der Provinz bringen ihren heimatlichen Liederschatz in die Stadt, nehmen aber auch das Repertoire der neuen Umgebung in sich auf. An der Lebenssphäre der Herrschaft partizipierend, leiten sie den Gesang der klavierspielenden höheren Töchter weiter: als Kommunikation mit Gleichgestellten auf dem Hinterhof, als Selbstaussage in gefühlvollen Küchenliedern (deren Gattung, gleich den Bänkelsängermoritaten längst mit Patina überzogen, beim Gegenwartsmenschen genußvolle Verfremdungseffekte hervorruft und daher Sammlung und Wiederbelebung fand).[18] Propagandisten des Gassenhauers sind jugendliche Altersgruppen des Großstadtvolkes, Spielgemeinschaften der Kinder, Schüler, Lehrlinge, »Klicken« der Halbwüchsigen. Sie überliefern traditionelle Lieder und pflanzen neue fort, durch die Straße gewitzigt und agil, daher stets bereit, einmal Gehörtes aufzugreifen, umzumodeln und weiterzugeben.[19] Fragt man heute ältere Überlieferungsträger nach der Herkunft ihrer Liedkenntnisse, so wird meist auf die Spielgefährten der eigenen Kindheit verwiesen. Der Anteil der Erwachsenen am Liedgut verringert sich mit der zunehmenden Industrialisierung, ließen doch die Arbeits- und Lebensbedingungen des Proletariats volkskünstlerische Produktivität ersticken. Am Webstuhl, nicht an der Webmaschine kann man singen. Und nach überlangem zermürbendem Werktag fehlte gewöhnlich jeglicher Sangesreiz. Bei

18 Zum Anteil der Dienstmädchen als Träger des Volksliedes: I. Weber-Kellermann, Ludolf Parisius und seine altmärkischen Volkslieder (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 10), Berlin 1957, S. 38.

19 Zum heutigen Berliner Kinderspiel: R. Peesch, Das Berliner Kinderspiel der Gegenwart, (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 14), Berlin 1957.

geselligen Anlässen, Tanzvergnügen, Kneiprunde, Festlichkeiten, ebenso wie bei Standesliedern einzelner Gewerbe klingen die Traditionen des älteren städtischen Volksliedes abgeschwächt nach. Daher wird das Gassenlied weniger vom eigentlichen Proletariat als von kleinbürgerlich-handwerklichen Gruppen getragen. Allmählich erstarkt und mündig geworden, gewinnt die Arbeiterschaft ihr eigenes klassenbewußtes Liedgut, das politische Kampflied, das jedoch als Form organisierten Singens in eine andere Kategorie gehört.[20] Das Repertoire der allgemein geläufigen Gassenhauer ist aber gefärbt durch Motive lumpenproletarischer Rinnsteinlieder, einer Sondergruppe: Die sozial Unangepaßten, Opfer der Klassengesellschaft bei der rapiden Industrialisierung, Asoziale, Vagabunden, Prostituierte, hatten ihre eigenen, zum Teil sprachlich abgesonderten Lieder; die darin zur Schau getragenen antibürgerlichen Haltungen – mehr fatalistisch als voll bewußten Protestes – reizten zur Übernahme.

Nachweislich wurden viele Lieder von Berufsdichtern und -komponisten verfaßt, und als Flugblätter mit bunten Titelbildern in hohen Auflagen gehandelt. Für die Verbreitung auf Straßen, Plätzen und in Gastwirtschaften sorgten aber wie beim echten Volksliede Sänger und Musikanten aus dem Volk: Liederweiber, Bänkelsänger, Bierfiedler, Harfenspieler, vor allem Drehorgelleute. Zumal die Vertreter des Bänkelsängergewerbes, jedoch auch Hof- und Straßenmusikanten pflegten ihre Gesänge sowohl abzusingen als auch in Form von Groschendrucken feilzubieten; überdies wurden Lieder auch von besonderen Hausierern vertrieben. Hierbei handelt es sich um einen Vortrag innerhalb der Lebenssphäre des arbeitenden Volkes – dazu gehören auch Rummelplatz und Kneipe –, das die Verse rezipiert und als Gassenhauer reproduziert. Prinzipiell verschieden von der Verbreitung des Volksliedes ist dagegen eine Darbietung im Rahmen musikdramatischer Unterhaltung und vollends des Vergnügungsbetriebes. Viele künftige Gassenhauer gehen ursprünglich nicht von Laienkünstlern aus, sondern werden zunächst von Salonhumoristen und Chansonetten mit allen Künsten gesuchter Raffinesse in Theatern, Varietés, Singspielhallen dargeboten. Die Vortragsstücke sind denn auch von ihren Autoren von vornherein auf

20 Vgl. die Begriffsbestimmung des Arbeiterliedes bei W. Steinitz, Das Leunalied, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 4 (1958), S. 3ff.

Podiumswirksamkeit zurechtgeschnitten, unter Kalkulation des voraussichtlichen Effektes bei der jeweiligen Besucherschicht eines Etablissements. Ein Bruchteil der zunächst für ein gebildetes bürgerliches Publikum bestimmten Operngesänge und Instrumentalstücke der klassisch-romantischen Tonkunst wurde durch militärische Platzmusiken, Kaffeehausensembles und Gartenkapellen publik. Alsbald ließen die Drehorgelleute die Melodien, die in aller Munde waren, auf ihre Walzen stanzen. In der Auswahl, die das Volk traf, wird man nicht bloße Willkürakte erkennen dürfen, als seien Abfälle von der Reichen Tische zufällig aufgelesen worden. Fraglos hatten die Kräfte Gewicht, Institutionen, Geldinteressen, die auf Popularisierung einer bestimmten Musik drängten. Doch setzte das Volk selbst eigene künstlerische Maßstäbe und rezipierte Stücke, die seinen Bedürfnissen entsprachen. Die ihnen inhärenten Eigenschaften, vor allem plastische Sinnfälligkeit, wurden durch den Aneignungsmodus stärker akzentuiert oder auch parodistisch in das Gegenteil umgebogen.[21] Somit besitzen, obgleich nach Herkunft und Darbietung oft verschieden, traditionelles Volkslied und Gassenhauer in ihrer Weiterverbreitung, dem charakteristischen Folklorisierungsprozeß, bindende Gemeinsamkeiten. Abgesehen von den nicht seltenen Fällen, in denen großstädtische Volkssänger als Liedschöpfer überhaupt nachweisbar sind, kann die Großstadtbevölkerung durch mannigfache Formen des Mitschaffens aktiven Anteil am Lied haben, also Gassenhauer produzierend auch Volksliedproduzent sein.[22]

Diese lebendige Beteiligung des Kollektivs scheidet den Gassenhauer vom *Schlagerlied.* Im Zeitalter der Industrialisierung war die Musik vollständig in die beiden Sphären der Gebildetenmusik und der Unterhaltungsmusik für die Massen aufgesplittert. Zusammen mit den überlieferten Festbräuchen, den Singgelegenheiten, den Berufs- und Standesgemeinschaften schwanden die Volksmusiktraditionen. Physischer und ökonomi-

21 Zur relativen Selbständigkeit auch bei reproduzierenden Vorgängen des Volkes: H. Bausinger, Volkskultur in der technischen Welt, Stuttgart 1961, S. 38 ff.

22 Im Anschluß an die Funktionsmerkmale des Gassenhauers bei K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1425, legte ich diese Gedanken im Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959, Jg. 4 (1960), S. 47 ff., skizzenhaft dar, während ich nun unter Verwendung der Kriterien von W. Steinitz die Begriffsbestimmung strenger zu präzisieren suche.

scher Druck hielt die Großstadtmassen von der als seriös verrufenen Individualmusik fern. Den Werktätigen fehlten zum Opern- und Konzertbesuch die Mittel, es fehlte die zum Verständnis nötige Vorbildung, es fehlten Spannkraft und Aufnahmefähigkeit. Um ihren Bedarf an Musik, ihr wachsendes Verlangen nach Ablenkung zu decken, schaltete sich die Vergnügungsindustrie ein. Geschäftstüchtige Verleger und Unternehmer warfen leichte Musik als profitbringende Ware auf den Markt und füllten so das Vakuum, das zwischen der hinschwindenden Volksmusik und der den Massen immer unzugänglicher werdenden komplizierten Kunstmusik entstanden war.[23] Enorm stieg die Produktion an musikalischer Unterhaltungsmusik seit der Jahrhundertwende. Als wirtschaftlich ungleich erfolgsstärkere Nachfolger des Possen-Couplets, vor allem des Chansons der Vergnügungsstätten, fanden die Schlager Verbreitung in Operette und Revue, dann im Tonfilm. Die bisher ungeahnten Fortschritte der Technisierung ermöglichten eine nahezu totale Berieselung mit musikalischer Unterhaltungsware durch die mechanischen Reproduktionsmittel Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen. Der Schlager ist als Massenbedarfsartikel der Musikindustrie zu einem Millionengeschäft geworden, an dem nicht nur Autoren und Sänger gut verdienen. Zwischen Schreibtisch des Texters und Klavier des Komponisten bis zum Endverbraucher spannt sich ein Netz kommerzieller Praktiken über die ganze kapitalistische Welt, beteiligt sind Manager, Filmproduzenten, Verleger, Schallplattenfirmen, Verkaufskonzerne, Rundfunk und Fernsehen. Von den gelenkten Manipulationen ahnt wenig der Zuhörer, der sich vom Idol des Sängerstars blenden läßt. Indes erfolgt die Verbreitung in der stets gleichen urheberrechtlich geschützten Erstfassung.[24] Ein mitschöpferisches Singen der Massen, Lebenselement des

23 Zur leichten Musik: G. Knepler in: Kulturaufbau 1950, S. 121–125; E. H. Meyer, Musik im Zeitgeschehen, Berlin 1952, S. 158ff.; G. Knepler, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 1, Berlin 1961, S. 484ff., vgl. Th. W. Adorno, Musikalische Warenanalysen, in: Die Neue Rundschau 1955; derselbe, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a. M. 1962, S. 32ff.

24 Neben den bereits angeführten zusammenfassenden Monographien von E. Haupt und H. Ch. Worbs vgl. zum Schlager der Gegenwart noch: H. Bausinger, Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 5 (1956), S. 59ff.; die Beiträge der Zeitschrift Kontakte 4 (1958), S. 151ff. S. Schmidt-Joos, Geschäfte mit Schla-

älteren Gassenhauers, verbietet sich bei diesen standardisierten Serienfabrikaten von selbst. Abgesehen von vereinzelten Parodien wird die Alltagsmusik der Gegenwart lediglich passiv hingenommen, als Geräuschkulisse oft kaum bewußt. Nicht wenn das Radio dudelt, erst wenn es schweigt, stutzt man, als ob plötzlich der Sauerstoff zum Atmen ausginge.

Als Merkmal, das dem kommerziellen Schlager ebenso wie dem Gassenhauer eignet, nennt man oft die Kurzlebigkeit – unzutreffenderweise. Gewöhnlich pflegt eine möglichst rasche Abnützung der Schlager von den Produzenten und Interpreten aus Profitgründen beabsichtigt und mit Reklamemethoden gesteuert zu werden. Hin und wieder hält das Musikgeschäft zugkräftige Evergreens durch Verjüngungsinjektionen jahrelang am Leben, poliert ältere Stücke à la Rock 'n' Roll, Twist, Beat oder was nun gerade Mode, wieder auf Hochglanz. Daß Gassenhauer jedoch schneller vergehen als viele überlieferte Volkslieder der Dorfgemeinden, rührt daher, daß in der Stadt Ereignisse und Interessen eher wechseln als auf dem Lande, zumal seit der Industrialisierung. Somit unterliegen großstädtische Lieder naturgemäß einem rascheren Ablösungsprozeß. Ein Lied, das auf aktuelle Vorgänge anspielt, verklingt gewöhnlich mit der jeweiligen Aktualität, kann aber die Erinnerung daran weitertragen, ständiger Variantenbildung unterworfen. Daher hat man mit Recht gegenüber dem essentiellen Wesensunterschied zwischen dem mündlich tradierten, lebendig fortentwickelten Volkslied und dem auf Augenblickserfolg präparierten Schlager dem Kriterium der Kurzlebigkeit nur akzidentelle Bedeutung beigemessen.[25]

Im Gegensatz zum konfektionierten Schlager stehen die Gassenhauer des 19. Jahrhunderts gleich dem echten Volkslied durchaus im Lebenszusammenhang und sind immer aus greifbaren Anlässen entstanden. Wenn aber das ländliche Volkslied infolge seiner Verbreitung über weite Landstriche charakteristische lokale Einzelzüge abstreift oder überhaupt nicht aufnimmt, richtet die massierte Großstadtbevölkerung als Liedträger ihr Interesse auf die engere Umgebung. Daher das auffallende Lokalkolorit der städtischen Lieder. Sie spiegeln nicht selten Stadtereignisse, die, obwohl

---

gern, Bremen 1960, F. Bachmann, Lied-Schlager-Schnulze – Einige Möglichkeiten und Ergebnisse der Melodie-Analyse der Alltagsmusik, Leipzig 1960.

25 Vgl. K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1425; H. Ch. Worbs, a.a.O., S. 18.

Erſter Herr. Nehmen Sie dieſe landesübliche Münze. (Ruft den beiden andern Herren nach) das that ich für Euch Alle! (Folgt ſeinen Freunden nach Kroll's Etabliſſement.)

Muſikant (betrachtet das Geldſtück). Einen Dreier? und das gab der für Alle? Kommt auf den Mann ein Pfennig (ruft den Herren nach.) Sie da, thun Sie ſich keinen Schaden. Und was der Eine für'n Paar Vatermörder in die Halsbinde zu ſtecken hat — das iſt ſchon mehr Familientödter, damit kann man ja eine ganze Generation umbringen! (Geigt weiter).

Unbekannt: Straßenmusikant, um 1865

von geringerer Tragweite, doch jeden berühren, ranken sich um Straßenfiguren und Originale, Gewerbe und Stände, Volksfeste und Vergnügen, beziehen sich auf Gastwirtschaften und Geschäfte, auf Wohngebiete und Baulichkeiten, ja Verkehrsmittel. Kaum denkbar wäre ein Liedanfang wie »Da nieden in jenem Holze«, dafür steht eine ganz bestimmte Örtlichkeit, etwa »Auf dem Mühlendamm«, »In Berlin im Friedrichshainchen«. Während der Schlager nicht einmal mehr nationale Bindungen kennt und sein Inhalt ein Allerweltsklischee darstellt, nach bestimmter Rezeptur gemixt, ist der ältere Gassenhauer also ortsgebunden, geprägt von Milieu, Bevölkerung und Vergangenheit der Stadt seines Ursprungs. Neben der aktiven Beteiligung des Volkes gehört die lokale Zugehörigkeit zu den Hauptkennzeichen dieser Liedergruppe.[26]

26 Vgl. K. Gudewill, a.a.O., Sp. 1430, und dessen Hinweis auf die methodisch anregende Darstellung von P. Mies, Das Kölnische Volks- und Karnevalslied (Denkmäler rheinischer Musik, Bd. 2), Köln-Krefeld 1951.

Die bisherigen Überlegungen resümierend, sieht man sich genötigt, die anfangs genannte Begriffsbestimmung des Gassenhauers einer Revision zu unterziehen. Die für das 19. Jahrhundert gültige Bedeutung des Wortes ließe sich auf die Kurzformel bringen: Sammelbegriff für das populäre Liedgut der Großstadtbevölkerung heterogener Herkunft und minderen Wertes. Zunächst wäre die romantisch voreingenommen negative Abstempelung zu streichen. Dann hätte man, anstatt bloße Verbreitung zu konstatieren, nach dem Vorgang zu fragen, der Musik verschiedener Einflußbereiche volkläufig macht, nach dem Folklorisierungsprozeß. Viele Gassenhauer sind zweifellos aus dem Volk hervorgegangen und liegen auf der Linie des traditionellen städtischen Volksliedes zu Beginn des vorigen Jahrhunderts. Bei einem Großteil läßt sich primär individuelle Autorschaft und gewerbsmäßige Verbreitung durch Straßenmusikanten und Vortragskünstler nachweisen. Jedoch nahm die Großstadtbevölkerung, Kinder und jugendliche, Dienstboten, Kleinbürger, Arbeiter, durch mannigfaches produktives Mitschaffen das fremde Gut variierend und parodierend in eigenen Besitz. Die älteren Gassenhauer zeigen nächst dem Funktionsmerkmal der Massenwirksamkeit die Kriterien eines relativ schnellen Ablösungsprozesses, aber auch starker lokaler Gebundenheit. Als jüngerer Seitenzweig des bäuerlich-bürgerlichen Volksgesanges beziehen sie eine historische Zwischenstellung zwischen diesem und der kommerziellen Musik.

B. Forschungsstand und Arbeitsziel

Als wichtigste Entstehungs-, und Verbreitungszentren des deutschsprachigen Großstadtliedes gelten die Metropolen Wien und Berlin, sodann Handelsstädte wie Hamburg, Köln, Frankfurt a.M., Leipzig. Viele Liedtypen waren zwar anderwärts bereits bekannt, einige davon vollzogen in der Großstadt Berlin unter der Denkart der Berliner den Sprung in die neue Qualität des Gassenhauers mit seiner kritisch-schnoddrigen Aussage. Da diesen Liedern eine nahezu suggestive Massenwirksamkeit eignete, konnten sie Ausstrahlungskraft zumindest im nord- und mitteldeutschen Raum gewinnen. Die mit dem Begriff des Großstädters verknüpften Charakterzüge, etwa »Beschleunigung der Erlebniszeitmaße«, starke Reaktionsbereitschaft, wache Beobachtungsgabe, vielleicht auch partiell mitmenschliche

Entfremdung und Verlust angestammter Bräuche,[27] lassen sich vom Berliner Singgut des 19. und 20. Jahrhunderts ablesen. Daher seien am Repertoire dieser Stadt die Merkmale des Gassenhauers exemplifiziert.

Relativ spät hat sich das eigentlich Berlinische kristallisiert. Es ist das Resultat verschiedener Faktoren: einmal der vielspältig zusammengesetzten Bevölkerung – niederdeutsche Märker mit wendischem Einschlag, zugewanderte Deutsche aus Ost und West, Franzosen, Holländer, Böhmen, Polen –; zweitens der wirtschaftlichen Entwicklung einer Handwerks-, Kaufmanns- und Garnisonstadt, vor allem seit der Industrialisierung, die ungeheuerliches Wachstum der Einwohnerschaft und tiefe soziale Kontraste herbeiführte; drittens der kulturellen Überlieferung, bestimmt durch die Herausbildung der gemeinsamen Berliner Mundart und dem geistigen Erwachen seit der Aufklärungsepoche; schließlich der wechselvollen politischen Geschichte. Niemand hätte in früheren Jahrhunderten der bescheidenen brandenburgischen Residenz, die keinen Vergleich mit anderen deutschen Großstädten, geschweige mit europäischen Kapitalen aushielt, voraussagen können, sie würde einmal Reichsmittelpunkt und Weltstadt werden.[28] So trat denn das Berlinertum später als der Volkscharakter anderer Städte in Erscheinung, vom ursprünglichen Märkertum erst seit der

27 W. Hellpach, Mensch und Volk der Großstadt, Stuttgart ²1952, S. 67ff.; vgl. A. Gehlen, Die Seele im technischen Zeitalter, in: Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Bd. 53, Hamburg 1957, bes. S. 39; H. Bausinger, Volkskultur in der technischen Welt, S. 15ff., 139ff. Dem jungen Zweig der Großstadtvolkskunde gelten u.a. die Arbeiten von W. E. Peuckert, Volkskunde des Proletariats, Frankfurt a. M. 1931. L. Schmidt, Wiener Volkskunde. Wien 1940; W. Brepohl, Industrievolk im Wandel von der agraren zur industriellen Daseinsform, dargestellt am Ruhrgebiet, Tübingen 1957.

28 Die Literatur zur Geschichte der Stadt Berlin ist unübersehbar, genannt seien die zusammenfassenden Darstellungen von Fidicin (1842); A. Streckfuß (1864ff.); M. Arendt, E. Faden, O. F. Gandert (1937), M. Krammer u. P. Fechter (1956); die Beiträge in: Das Hauptstadtproblem in der Geschichte – Festgabe zum 90. Geburtstag Friedrich Meineckes (1952); Berlin und die Provinz Brandenburg im 19. u. 20. Jahrhundert, hg. H. Herzfeld (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 25), Berlin 1968; die Sammlungen zeitgenössischer Erinnerungen und Berichte: Berliner Leben 1648–1806, hg. von R. Glatzer (1956); Berliner Leben 1806–1847, hg. von R. Köhler und W. Richter (1954), Berliner Leben 1870–1900, hg. von R. Glatzer (1963).

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesondert, nun zur selbständigen Macht geworden, die ihrerseits wieder auf die nähere und weitere Umgebung einwirken konnte.[29] Daher besitzt der Berliner Liederschatz, so lebendig und verwirrend vielfarbig sein Erscheinungsbild anmutet, nicht den Vorzug einer von alters her reichbelegten, in sich geschlossenen Tradition wie etwa der Wiener Volksgesang. Abgesehen von der Spruchdichtung sind erst seit Beginn des vorigen Jahrhunderts mundartliche Berliner Lieder wirklich greifbar, als Sondergut der Stadt vom umliegenden märkischen Land differenziert. Die Quellen des Volkswitzes, vereinzelt seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts literarisch festgehalten, werden seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von den Gebildeten stärker beachtet: Gefördert durch die bürgerliche Emanzipation und die nationale Bewegung der Befreiungskriege erwächst eigenständiges Lokalschrifttum. Die selbstbewußt und selbstsicher gewordene bürgerliche Intelligenz beobachtet nicht nur die heimatliche Umgebung mit geschärften Augen, sondern gewinnt auch Verständnis für die sozialen Probleme des werktätigen Volkes, seines potentiellen Verbündeten im Kampf gegen den Feudalabsolutismus. So werden Berliner Wesensart, Mundart und Witz, Gebräuche, Lebensverhältnisse literarisch festgehalten, die Berliner Volksfiguren gehen in das Lokalschrifttum ein, das in den Jahren vor der Märzrevolution immer deutlichere gesellschaftskritische Akzente annimmt und auch nach deren Scheitern unter den Bedingungen des entfalteten Industriekapitalismus nicht ganz abstreift.[30]

---

29 Zur Herausbildung des Berlinertums vgl. Th. Fontane, Die Märker und das Berlinertum – Ein kulturhistorisches Problem. Gesammelte Werke, Berlin 1905–1910, II. Serie, Bd. X, Aus dem Nachlaß, S. 295 ff.; H. Kügler, Die Berliner, in: Der deutsche Volkscharakter, hg. von M. Wähler, Jena 1937, S. 127–138; Fr. Trost, Die Berliner – Ein Beitrag zur biogenetischen Demographie von Deutschlands Hauptstadt, in: Humanismus und Technik, 2. Band (1954), S. 140–181; I. Weber Kellermann, Der Berliner – Zum Problem einer Stammes- und Großstadtvolkskunde (Marburger Antrittsvorlesung 5. Dez. 1963), in: Hessische Blätter für Volkskunde 56 (1965), S. 9–30.

30 Vgl. Köhler und Richter, Berliner Leben 1806–1847, S. VII f.; die betreffenden Abschnitte bei L. Geiger, Berlin 1648–1840 – Geschichte des geistigen Lebens in der preußischen Hauptstadt, Bd. 2, Berlin 1895; vor allem aber die Einleitung

Unbekannt: Neuruppiner Bilderbogen: Disharmonie, um 1880

Goethes fünfundvierzig Jahre nach seinem einzigen Berlin-Besuch von 1778 zu Eckermann geäußertes Urteil über den Berliner Typus darf als Modell für spätere oft noch negativere Einschätzungen fremder Beobachter gelten; in nuce birgt es jedoch treffende Volkscharakteristik, die von der Lokalliteratur in ihren Verzweigungen nur bestätigt wird: »Es lebt aber, wie ich an allem merke, dort ein so verwegener Menschenschlag beisammen, daß man mit der Delikatesse nicht weit reicht, sondern daß man Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein muß, um sich über Wasser zu halten.«[31] Die vielberufene Mentalität des Berliners, sein herausforderndes Selbstbewußtsein, seine kesse Schlagfertigkeit manifestieren sich jetzt als Selbstaussage im Dialektlied, das man auf Straßen, Plätzen und in Gastwirtschaften singt und spielt. Nach nicht mehr greifbaren unterliterarischen Vorstufen tritt der Berliner Gassenhauer mit dem Biedermeier originär ins Leben. Seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts befinden sich unter den Flugblattdrucken von Liedertexten, die Berliner Buch-

---

von A.Lasch, »Berlinisch« – Eine berlinische Sprachgeschichte (Berlinische Forschungen, Bd. 2), Berlin 1928.

31 E. Arnold, Goethes Berliner Beziehungen, Gotha 1925, S. 334.

druckereien für breite Volksschichten publizierten, ortsgebundene mundartliche Gassenhauer. Gelegentlich erscheinen Notendrucke mit werbenden Titelblättern zeitgenössischer Graphiker. Das Aufkommen der Lokalposse stimuliert eine Veröffentlichung der beliebtesten, allerdings nur selten wirklich folklorisierten Couplets in Einzeldrucken oder Kollektionen. Jedoch wird die Hauptmasse des Liedrepertoires mündlich tradiert, der Nachwelt nur durch Anspielungen und Zitate im Lokalschrifttum oder durch spätere Aufzeichnungen bekannt. Mit dem rapiden Wachstum der Stadt, vor allem nach 1871, nimmt der Umfang der Quellen und Zeugnisse ständig zu, aber sie sind für den Nachforschenden weithin verstreut, ohne daß bis heute eine Sammlung vorläge, die den Ansprüchen einer kritisch-wissenschaftlichen Edition von Volksliedweisen gerecht würde.[32]

Abgesehen von den zeitgenössischen Drucken zerfällt die spätere Aufzeichnung Berliner Gassenhauer nach mündlicher Überlieferung in Wiedergabe von Texten im Zusammenhang mit der Berlin-Literatur und in Wiedergabe auch der Liedweisen im Umkreis der Volksliedforschung. Das verbreitetste Berlinische Glossar, Hans *Meyers* Buch »Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten«, 1878 zuerst erschienen, dann verschiedentlich neu aufgelegt und erweitert, versuchte die Umgangssprache der Stadt einzufangen und bot im Anschluß an Grammatik und Wörterbuch eine Sammlung von Verstexten aus dem Volksmund; leider sind die Beispiele auch in der letzten, von Siegfried Mauermann besorgten Ausgabe 1926 nur mit spärlichen und oft ungenauen Quellenangaben versehen.[33] Noch mehr gilt diese Kritik für die zwar anschaulichen, aber unkritischen kulturgeschichtlichen Darstellungen eines Vielschreibers wie Hans Ostwald. So mannigfach und tiefgreifend die Spuren des Gassenhauers sich auch im gesamten Lokalschrifttum des 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts abzeichnen, fehlt es doch an umfangreicheren Sammlungen wie

32 Vgl. W. Wiora, Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen, in: Jahrbuch für Volksliedforschung, 6. Jg. 1938, S. 53ff.

33 Hier nach der letzten Auflage zitiert: H. Meyer, Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten, 9. Aufl. hg. von S. Mauermann, Berlin 1925. Besprechung von L. Mackensen, in: Zeitschrift für Volkskunde 35/36 (1925/26), S. 43ff.; vgl. M. Krammer, Berliner Almanach, 1947, S. 188ff. Jetzt Neuausgabe des Werkes: für die zehnte Auflage bearbeitet und ergänzt von W. Kiaulehn, München und Berlin 1965.

an zusammenfassender Behandlung von Quellenwert. Bisweilen wandelt die literarische Wiedergabe Dialektfassungen ins Hochdeutsche um, unterdrückt drastische Wendungen. Scharf oppositionelle Lieder mögen nur in Ausnahmefällen bewahrt worden sein. Gelegentlich hatten Musikforscher bereits auf Gassenhauer hingewiesen,[34] aber erst um die Jahrhundertwende erschienen größere Veröffentlichungen. In den Studien Böhmes und Tapperts reiht sich der erläuternde Text locker an die chronologisch abfolgenden Liedbeispiele zumeist Berliner Provenienz: als Normalfassungen ohne Mitteilung von Varianten, jedoch bisweilen mit Herkunfts- und Verbreitungsnachweisen dargeboten. So sporadisch die Versuche erscheinen, die neue Gattung nach ihrer musikhistorischen Einordnung wie nach ihrer volkskundlich-soziologischen Funktion zu interpretieren, handelt es sich doch bei diesen Arbeiten, halb Monographie, halb Anthologie, um Pioniertaten von dokumentarischem Wert.

Als Franz Magnus *Böhme* am Rande seiner emsigen Volksliedforschung auch »Die Gassenhauer seit hundert Jahren« behandelte (1896), fühlte er sich in eine Verteidigungsstellung gegenüber den gebildeten Zeitgenossen gedrängt, daß er sich überhaupt mit solch inferiorem Sujet befasse. Daher glaubte er die verschiedensten Vorwürfe ästhetischer, moralischer, auch politischer Art abwehren zu müssen. Pädagogisch besorgt und voreingenommen, sah er diese »niedere Volkspoesie« als schädliches Unkraut an, das dem wirklichen Volkslied seine Nahrung raube. Neben der begrifflichen Abgrenzung bemühte er sich ansatzweise bereits um Ermittlung von Trägerkreis und Herkunftsbereichen, um Klassifikation der Lieder (so unterschied er vor allem »Spott und Stachelverse« und »Gassenhauer des höheren Blödsinns«). Auf Grund vierzigjähriger Aufzeichnungen zitierte er eine Anzahl dieser »Volksliedschädlinge«, freilich gewöhnlich nur die Anfänge der Texte und Weisen mit einzelnen Notizen über Entstehung und Verfasser, eine erste Zusammenstellung, damit die Nachwelt daraus lernen möge, sammelte man doch sogar »Verbrecher-Photographien«.[35]

---

34 Belege bei J. v. Pulikowski, a.a.O., S. 22ff., 59ff., 71ff.; vgl. etwa W. v. Ditfurth, Fränkische Volkslieder, Leipzig 1855, Einleitung zum zweiten Teil, S. XXXIXf.

35 F. M. Böhme, Die Gassenhauer seit hundert Jahren, in: Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- und Chorgesang XI (1896). Vgl. auch gelegentliche Notizen

Den erhobenen Zeigefinger des schulmeisterlichen Volksliedsammlers läßt uns der Musikkritiker Wilhelm *Tappert* weniger merken. Darwinistisch inspiriert, suchte er in seiner Schrift über »Wandernde Melodien« Material zu einer Art Deszendenztheorie der Melodik bereitzustellen ohne scharfe Trennung zwischen Gassenhauer und Volkslied, zwischen Unterhaltungs- und Individualmusik, betrachtete er doch die Volksliedentstehung nicht als Schaffen, sondern als Wählen, als Annektieren einzelner Bestandteile. Tappert gehörte zu den ersten, die sich nicht nur mit den Schicksalen einzelner Lieder und Stücke, sondern auch mit ihrem Absatz befaßten, darin Vorläufer der empirischen Musiksoziologie. Um die Herkunft und Verbreitung der verschiedensten populären Liedweisen zu klären, begann er seit 1858 (also etwa gleichzeitig mit Böhme) mit der Anlage einer speziellen Gassenliedersammlung, die neben Aufzeichnungen und Drucken Pressenotizen sowie Korrespondenz mit Autoren und Verlegern enthält. Die Resultate dieser Forschungsarbeit sind indes nur in geringem Maße in Aufsätze eingegangen, zudem gewöhnlich nur anhand von Textbeispielen erläutert; am umfassendsten in einem Beitrag von 1904, der die bekanntesten Gattungsbelege Revue passieren läßt. Eingehender behandelt Tappert im Folgejahr die Schicksale eines Liedes. Daher ist auf den umfangreichen, noch kaum gesichteten Nachlaß des Gelehrten zurückzugreifen, eine unerschöpfliche Fundgrube mancher sonst verschollener Unikate.[36]

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts mehrten sich Veröffentlichungen, die das Thema wertend und abwertend feuilletonistisch streiften, aber auch zur kulturpolitischen Polemik aufriefen, so die Kampfschrift Anton *Penkerts,* die indes wirkungslos verhallte.[37] Als nach dem ersten Weltkrieg die Schla-

---

in seinen Hauptwerken: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, 2 Bde., Leipzig 1886; Geschichte des Tanzes in Deutschland, 2 Bde., Leipzig 1886; Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1895.

36 W. Tappert, Wandernde Melodien, Berlin ²1890. Derselbe, Gassenhauer, in: Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, VI (1904), 2. Halbjahr, S. 802ff.; derselbe, Komm Karline komm! Ein internationaler Gassenhauer, in: Rheinische Musik- u. Theaterzeitung 6 (1905), S. 421f. Die Gassenliedersammlung vom Nachlaß Tapperts in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur Tappert V ...

37 A. Penkert, Das Gassenlied – Eine Kritik (Kampf gegen musikalische Schundliteratur 1), Leipzig 1911.

gerproduktion einen bis dahin noch nicht gekannten geschmacklichen und sittlichen Tiefstand erreichte, fühlten sich die Musikerzieher zu einer frontalen Abwehr genötigt: 1926 tagte ein Berliner Ausschuß zur Bekämpfung der Schmutz- und Schundliteratur, mit einschlägigen Referaten Max Friedländers, Georg Schünemanns und Fritz Jödes.[38] Gleichzeitig suchte der Germanist Hans *Naumann* den Gassenhauer trotz Wertunterschieden zum Volkslied zu rechnen. Er lieferte eine grundlegende Untersuchung zum Bänkelsängerlied, einer Gattung, die das sentimentale volkstümliche Lied und damit eine ganze Richtung von Gassenhauern aufs stärkste beeinflußte.[39] Unterdessen fand Untersuchungs- und Sammeltätigkeit des Großstadtliedes in Berlin ihren nun erst wissenschaftlich-kritisch zu nennenden Fortgang. Mit minutiöser Genauigkeit nahmen volkskundlich und lokalhistorisch bemühte Germanisten wie Johannes *Bolte* und Hermann *Kügler* die Textgeschichte einzelner, zumal älterer Lieder in Augenschein.[40] Jedoch stand eine systematische Aufsammlung der mündlichen Überlieferung des Berliner Gassenhauers noch aus.

Von den deutschen Volksliedlandschaften ist die Mark Brandenburg verhältnismäßig spärlich durchforscht. Zwar hatte kein geringerer als Ludwig *Erk* im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts hier manche Belege zusammengetragen, doch mangelte es an systematisch erschließender Nachfolge.[41] Im Jahre 1929 wurde ein Arbeitsausschuß zur Erfassung des märkischen Liedgutes gegründet, ihn leitete zunächst Heinrich *Lohre*, der früher einen Abriß des märkischen Volksliedes geboten hatte,[42] dann Johannes *Koepp*

38 Siehe L. Band, Der Kampf gegen den Gassenhauer, in: Neue Musikzeitung 47 (1926), S. 104f.; vgl. auch R. Senger, Ursache und Wirkung des Gassenhauers, in: Musik im Leben 4 (1928), S. 87f.

39 H. Naumann, Studien über den Bänkelsang, in: Zeitschrift für Volkskunde 33 (1920/21), S. 1ff.

40 Zu den Veröffentlichungen Boltes siehe: Zeitschrift für Volkskunde NF 4 (1933), S. 7ff., und 8 (1938), S. 219; Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 2 (1956), S. 253; zur Bibliographie Küglers: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 6 (1955), S. 63f., Nachlaß in der Westberliner Amerika-Gedenkbibliothek.

41 Vgl. die Ausführungen zur Notation des mündlichen Liedbestandes zu Anfang des dritten Abschnittes unten S. 76ff.

42 H. Lohre, Die Volksdichtung, in: E. Friedel u. R. Mielke, Landeskunde der Provinz Brandenburg. 3. Band. Die Volkskunde Berlins, 1912, S. 263–344.

(1895–1952), nun rastlos in und um Berlin sammelnd. In Gemeinschaft mit Wilhelm Hansen gedachte er ein zweibändiges Werk »Lieder der Provinz Brandenburg« herauszugeben, die Drucklegung des Manuskriptes vereitelte der Ausgang des zweiten Weltkrieges. 1945 ging auch der größte Teil der Bibliothek und der Sammlungen Koepps verlustig (zu denen unter anderem alle Liederdrucke des Berliner Verlages Trowitzsch & Sohn gehörten). Glücklicherweise bewahrte das zentrale Deutsche Volksliedarchiv zu Freiburg mehrere hundert Abschriften des verschollenen »Märkischen Archivs«. Diese Einsendungen Koepps bieten heute die wichtigste Grundlage für eine Untersuchung des Berliner Gassenhauers. Über zwanzig Jahre hat der Berliner Lehrer in Herbergen und Kneipen, in Schulen wie in Altersheimen, auf Straßen und Plätzen der Großstadt Lieder aufgezeichnet; daneben baute er auf älteren handschriftlichen Sammlungen auf, vor allem auf dem Textmaterial Otto Glasers, eines Potsdamer Bibliothekars.[43] Allerdings legte es der überaus engagierte Sammler weit mehr darauf an, allerorten unbekannte Lieder aufzutreiben, als Beschaffenheit und Herkunft von Wort und Weise zu prüfen. So hielt er sichtlich manches für originäre Schöpfungen des Berliner Volksgeistes, das sich bei näherer Prüfung als Übernahme oder Umdichtung eines heute verschollenen Couplets, Tanz- oder Konzertstückes entpuppt – verschiedener Genres der Unterhaltungsmusik, die das Gassenlied in sich aufgesogen hat.[44] Als Forderung einer musikalischen

43 Zu den Veröffentlichungen Koepps siehe den Nachruf von K. M. Klier, in: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 6 (1957), S. 214f. Abschriften des (verlorenen) Märkischen Archivs im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br.; der wichtigste Teil der Berliner Lieder, nach den Aufzeichnungen Otto Glasers vervollständigt, umfaßt die Nummern A 114 900 – 115 259. Hier zitiert: Koepp A ... Unlängst erschien zum praktischen Gebrauch eine kleine Auswahl aus Koepps Nachlaß von einem Freund (oft eigenmächtig) überarbeitet und ergänzt: J. Koepp /W. Cleff, Lieber Leierkastenmann – Berliner Lieder, Bad Godesberg 1959. Im gleichen Jahr wurde eine Anthologie noch geringeren Umfangs meist nach gedruckten Quellen und ohne Noten veröffentlicht: H. Goertz, Ernst, ach Ernst, was du mir alles lernst – Berliner Lieder durch ein Jahrhundert, München o. J. (1959).

44 Auf eine Sammlung »Berlin in Liedern, Schlagern und Couplets« von Heinrich Hieck aus Berlin-Britz verweist die »Berliner Nachtausgabe« vom 27.3.1944. Ermittlungen über die Sammlung, die angeblich von etwa 1860 ab bis zum Beginn des zweiten Weltkrieges »alle Berliner Lieder, die herauskamen« umfaßt, lassen sich nicht mehr anstellen.

Volkskunde der Großstadt seien einige Hauptaufgaben genannt, die sich bei der Erforschung des Berliner Gassenhauers hier und jetzt aufdrängen, aber erst in künftiger kollektiver Arbeit gelöst werden können.

a) Systematische Untersuchung der gedruckten Quellen

Berliner Flugblattdrucke von Liedtexten, die bisweilen mundartliche Gassenhauer einbeziehen, liegen seit der Zeit nach den Freiheitskriegen in reichhaltigen Kollektionen vor, harren aber noch systematischer wissenschaftlicher Erschließung. Nur in geringer Anzahl sind volkläufige Berliner Lieder mit Noten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überkommen, fanden aber höchstens der Titelblätter und Illustrationen wegen kunsthistorische Beachtung. Ebensowenig behandelt wie die Couplets aus der Blütezeit der Berliner Posse wurden bislang die Gesangsstücke der Vergnügungsstätten, einschließlich der kommerziellen Unterhaltungsmusik, seit der Gründerzeit emporwuchernde Gattungen mit enger Affinität zum volkstümlichen Großstadtlied. Die Frage, ob dieser oder jener Gassenhauer von einem Couplet herrührt oder umgekehrt, läßt sich wie alle solchen Herkunftsnachweise freilich nur äußerst mühevoll, vielfach überhaupt nicht beantworten. Ist doch die Produktion der leichten Muse uferlos, bibliographisch schwer zu erfassen und bisher wenig von der Musikgeschichte betrachtet worden – eine terra incognita, ein weißer Fleck auf ihrer Landkarte.

b) Heranziehung mündlicher Überlieferung

Sammler wie Böhme, Tappert und vor allem Koepp haben Berliner Gassenhauer nach dem Volksmund aufgezeichnet. Diese Notierungen bringen den Nachweis des Umsingens oder der Folklorisierung aus der Zeitspanne von rund achtzig Jahren, etwa von 1850 bis 1930. Die heute noch vorhandenen Traditionen des Berliner Volksgesanges kann man gelegentlich beim Kinderspielen, in Lokalen, vielleicht auch bei häuslichen Feiern spurenweise beobachten. Ältere Leute vermitteln gegebenenfalls einen Einblick in das Liedrepertoire ihrer Jugend; daher scheinen Besuche von Altersheimen praktikabel, desgleichen Rücksprachen mit ehemaligen Komikern, Volkssängern und Straßenmusikanten. Ein großes Aber indes: Die mündliche Über-

lieferung fließt heute ungleich spärlicher als in den Jahren, da Koepp sammelte; sie besitzt nur einen relativen Vergleichswert zur Kontrolle einzelner Fassungen, höchstens in Ausnahmefällen läßt sich bisher unbekanntes Liedgut gewinnen. Anders auf dem Lande: Hier haben sich manche Stücke gehalten, die aus der Stadt stammen, aber dort bei dem ständigen Andringen neuer musikalischer Unterhaltungsware verschüttet, überrollt wurden.

c) Durchsicht des Lokalschrifttums

Planmäßige Musterung der umfangreichen und verstreuten Berlin-Literatur im Hinblick auf das Forschungsthema ist geboten, aber kaum voll realisierbar. Aufschlüsse geben ortsgeschichtliche Darstellungen, Erzeugnisse der Tagespresse, Memoiren und Briefwechsel, Dichtungen der verschiedensten Genres wie Lokalposse, Prosaskizze, Zeitroman, endlich – aber nicht zuletzt – Abbildungen. Diese kulturhistorischen Dokumente des Berliner Lebens im vorigen Jahrhundert informieren auch über die gesellschaftlichen Bedingungen des Gassenliedes durch Hinweise auf Überlieferungsträger und Singgelegenheiten, Zusammensetzung und Wandlung des Liedgutes. Um die Biographie der professionellen Straßenmusikanten, der Volkssänger und Dichter der Großstadt zu ermitteln, wäre das einschlägige Aktenmaterial auszuwerten. Vielleicht bringt einmal ein günstiger Zufall Quellen und Zeugnisse ans Tageslicht, die man vom »Abgrund der Vergangenheit« verschlungen glaubt.[45]

Wie angedeutet, steckt die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gassenhauer erst in den Anfängen. Voller klaffender Leerstellen, liegen die gedruckten Quellen und Nachrichten zerstreut vor, während die mündliche Überlieferung längst am Versiegen ist. So sieht sich die Forschung beinah unüberwindlichen Schwierigkeiten gegenüber. Angesichts einer überaus lückenhaften und nicht durchweg eindeutig fixierbaren Quellengrundlage soll doch der Versuch einer musikhistorischen wie volkskundlich orientierten Behandlung gewagt werden. Auf Grund zahlreicher, wenngleich keineswegs ausreichender schriftlich und mündlich überlieferter Liedfassungen sowie literarischer Zeugnisse, von denen eine Auswahlsammlung geboten wird, folgt der Untersuchungsgang zwei Zielsetzungen.

45 Vgl. W. Wiora, Art. Herder, MGG IV (1957), Sp. 211.

Es empfiehlt sich zunächst eine Schilderung des Zeitgeschehens im Spiegel des Berliner Liedes, die freilich bei der so umfänglichen wie unvollständigen Beschaffenheit des Belegmaterials nur provisorisch gehalten sein kann, daher sind gelegentlich frühere Zeitabschnitte durch später überlieferte Liedbeispiele zu beleuchten. Was Wort und Weise der Berliner Gassenhauer selbst anbelangt, so sei unter den vielerlei sich anbietenden Gesichtspunkten der Blick gerichtet auf die Tradition volkstümlichen Singens als der Ausgangslage, sodann auf die aufnehmende und umformende Tätigkeit der Großstadtmassen gegenüber Stücken verschiedenster Herkunftsbereiche, was sich im Parodieverfahren erweist. Sehr deutlich partizipiert der Gassenhauer am sozialen Umschichtungsprozeß, das psychische Reagieren der Bevölkerung auf die immer stärkere Ausbreitung Berlins im 19. Jahrhundert signalisierend. Wie die provinzielle halbländliche Residenz der Preußenkönige in wenigen Jahrzehnten zur Reichshauptstadt, zur betriebsamen, hochindustriellen Metropole anwuchs, so greifen die volkläufigen Lieder von den Formen des tradierten Volksgesanges zu einem vielgestaltigen Gassenhauer-Repertoire von wahrhaft großstädtischer Verve über, bis zur schließlichen Überflutung durch die kommerzielle Musik.

Um den zu behandelnden Stoff in überschaubaren Ausmaßen zu halten, beschränken wir uns auf Berliner Lieder im Zeitraum eines Jahrhunderts. Unsere, in Ausnahmefällen freilich nach vor- und rückwärts zu überschreitenden Zäsuren fallen nicht ganz mit denen des vergangenen Säkulums zusammen. Als Beginn der kontinuierlichen Überlieferungsgeschichte des Berliner Gassenhauers ermittelten wir bereits das zweite Dezennium des 19. Jahrhunderts. Von da an ist der Quellenbefund, abgesehen von einem gewissen Rückschlag in den Folgejahren der achtundvierziger Revolution, ständig im Zunehmen. Das einfließende fremde Gut, sei es Volks- oder Individualmusik, sei es kommerzielles Erzeugnis, wird dem Berliner Zungenschlag, der Berliner Mentalität angeglichen.

Wenn unsere Betrachtung etwa mit dem Ende der Freiheitskriege, dem Jahre 1815 anhebt, so gilt als obere Grenze das Jahr 1918, das Ende des ersten Weltkrieges. Dieser Fixpunkt ist nicht aus bloßen Analogiegründen gewählt. Mit den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Wandlungen nach Kriegsausgang ändern sich auch Bedürfnis und Angebot musika-

lischer Unterhaltung. Durch die schrankenlose Invasion der klingenden Massenbedarfsartikel eines internationalen Marktes wird der ortsgebundene Gassenhauer immer mehr verdrängt, die mitschöpferische Tätigkeit der Bevölkerung untergraben. So gleicht die Geschichte des populären Berliner Singgutes einem Flußlauf, der seine eigene lebendige Strömung in einen Kanal einmünden läßt.

II. Berliner Leben im volkstümlichen Lied

A. Berlin im Biedermeier

Noch bis in die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts bot die preußische Hauptstadt einen vielfach provinziellen Eindruck, weder an wirtschaftlichem Potential noch an kultureller Blüte den anderen Metropolen Europas irgend vergleichbar. Auch die Umgebung entbehrte pittoresker Reize, wenigstens für die Augen der Zeitgenossen, stand doch die Mark Brandenburg als Streusandbüchse des Reiches von jeher in Verruf. Die Topographie Berlins anfangs des 19. Jahrhunderts läßt das geschichtliche Gewordensein der Stadt[46] im Antlitz ihrer verschiedenen Bezirke ablesen. Neben dem in sich gedrängten Stadtkern des Mittelalters, Alt-Cölln auf der Spreeinsel und Alt-Berlin zwischen Spree und heutiger Linienführung der S-Bahn, wirkt die friderizianische Dorotheen- und Friedrichstadt nördlich und südlich der Prachtstraße Unter den Linden schachbrettartig, wie mit dem Lineal gezogen. Wenn romantisch verklärte Rückblicke Einheimischer gern beim dichten Häusergewirr der Altstadt verweilten, so fand doch mancher Ausländer den militärisch-bürokratischen Charakter des preußischen Staates schon im äußeren Bild Berlins verkörpert:[47]

> Überdies hat alles in der Bauart, in Anlage der Straßen, in der ganzen äußeren Erscheinung eine gewisse prahlende und trockene Monotonie, die ohne Zwei-

46 Vgl. A. Streckfuß, Berlin im 19. Jahrhundert, 1864ff., bes. 15ff., II 478ff., u.a. speziell P. Clausewitz, Die Pläne von Berlin und die Entwicklung des Weichbilds, Berlin 1906; Stadtansichten wiedergegeben bei H. Ludwig, Erlebnis Berlin – 300 Jahre Berlin im Spiegel seiner Kunst, Berlin 1960.

47 Vgl. Köhler und Richter, Berliner Leben 1806–1847, S. 107ff.; P. O. Rave, Berlin – Das Werden seines Stadtbilds, Leipzig 1941; G. Reimann, Das Berliner Straßenbild des XVIII. und XIX. Jahrhunderts, Berlin 1954.

> fel entweder den Berliner Charakter allegorisch schildert oder doch stark auf denselben einwirkt; der Beschauer wird bald all der Richtschnur-Bauten, Linien und geometrischen Figuren überdrüssig, wie zierlich sie auch ausstaffiert sind, und glaubt beständig, unter Reihen von lauter Kasernen zu wandeln. Dieser Eindruck kann um so weniger Illusion genannt werden, da es fast unmöglich ist, Füße und Augen nach irgendeiner Richtung zu wenden, ohne auf Soldaten, Paraden, Märsche und Manöver zu stoßen.[48]

Ärmer an hervorragender Architektur, willkürlicher angelegt als das Regierungsviertel waren die äußeren Bezirke: südöstlich vom Spittelmarkt die Luisenstadt (vormals Köpenicker Feld), nördlich der Spree von Ost nach West fortschreitend das Stralauer Viertel, das durch Handel und Behörden belebte Königsviertel, das Spandauer Revier (Sophienstadt) und schließlich die Friedrich-Wilhelm-Stadt mit der Charité, das Quartier Latin Berlins. Das Brandenburger Tor führte direkt in den noch dicht bewachsenen Tiergarten (in dessen Nähe das Geheimratsviertel später entstand). Vor dem Oranienburger Tor befand sich das Invalidenhaus, vor dem Hamburger Tor Neu-Vogtland, eine Kolonie der Maurer und Zimmerleute, unweit davon ragte bis 1842 das Hochgericht, an dem noch öffentliche Hinrichtungen vollstreckt wurden (1813 Verbrennen eines Brandstifterpaares, 1837 Rädern einer Mörderin!). Den Sozialcharakter der einzelnen Stadtteile veranschaulicht allegorisch eine Federzeichnung des Illustrators Wilhelm Scholz in Betas Physiologie Berlins, 1847. Dargestellt sind »fünf Gestalten in dem engen Raum, den die Stadtmauer umschließt: die Friedrichstadt, ein eleganter Herr, ein Modenblatt in der Hand; hinter ihm eine Frau aus dem Arbeiterstand, Neu-Cölln. Neben ihm sitzt ein Mann, umgeben von Kontobüchern, vertieft in den Kurszettel, die Königstadt, während die Luisen- und Neustadt, eine Dame mit einem kleinen Mädchen, auf die Friedrichstadt zuschreitet. Über allem balanciert auf einem dürren Bäumchen ein kleiner Bär mit Maulkorb, Halsband und einem Hut, als ob er betteln wollte.«[49]

Innerhalb des Mauerringes herrschten noch vielfach ländliche Zustände: Flächen unbebauten Landes (zwei Drittel des Territoriums!) dehnten

48 P. D. A. Atterbom, Minnen från Tyskland och Italien; nach Übs. von Fr. Maurer neu hg. von Chr. M. Schröder, Menschen und Städte, 1947, S. 37.

49 D. Meyer, Das öffentliche Leben in Berlin im Jahr vor der Märzrevolution (Schriften des Vereins für Geschichte Berlins, Bd. 46), Berlin 1912, S. 4f.

sich in die Weite, Felder, Wiesen, Exerzierplätze. Aber selbst im belebten Zentrum konnte dem Passanten eine Viehherde in die Quere kommen! Das vorhandene Fuhrwesen zeigte sich den Verkehrsanforderungen der Stadt keineswegs gewachsen. Während der zwanziger und dreißiger Jahre gab es nur die Henochschen Droschken, die ersten Pferdeomnibusse kamen 1839 auf. Lebhafte Klagen führten die zeitgenössischen Berichte und die »Eingesandts« der Tageszeitungen über den Zustand der Straßen; holperig, schlecht gepflastert werden sie genannt, dazu mangelhaft gereinigt; die preußische Residenz galt als die schmutzigste Hauptstadt Europas. Mehr als spärlich war die Straßenbeleuchtung, denn nur wenige Laternen erhellten die frühen Nachtstunden.[50]

> An Stricken hingen quer über die Straße schwankende, rasselnde Laternen mit melancholischen Öllämpchen – und drunter hindurch wanderten abends blinkende Lichtlein, von der vornehmen Stocklaterne mit den zwei dicken Wachslichtern über der Schulter des voranleuchtenden gallonirten Dieners – herab bis zu dem bescheidenen Laternchen in der Hand des einkaufenden Mütterchens ... Stand aber Mondschein im Kalender oder ließ der erste Mai die wilden Gräschen auf den sandigen ungepflasterten und unkultivirten Plätzen der Stadt, wie in der soldatendurchwateten Sahara des »Lustgartens«, des täglichen Exercirplatzes, mager aufsprießen – so erlosch auch das letzte Flämmchen der Straßenlaternen. Vom ersten Mai bis zum ersten September hielt die Berliner Straßenbeleuchtung ihren unerbittlichen Sommerschlaf – trotz des memento mori: daß in der noblen Wilhelmstraße ein vornehmer Herr bei der abendlichen Finsterniß in eine uneingehegte Baugrube stürzte und am anderen Morgen als Leiche herausgezogen wurde. Und trotz aller Stachelverse der Berliner Poeten. So coursirte damals das Triolet eines Anonymus:
>
> Hier in Berlin am ersten Mai,
> dem Wonnemond der Liebe,
> sorgt unsre Straßenpolizei
> für abendliche Trübe.
> Kein Lämpchen brennt, es ist vorbei
> mit modischer Aufklärerei,
> hier in Berlin am ersten Mai,
> dem Wonnemond der Liebe.
>
> Da wandelt und da handelt frei
> in Finsternis die Liebelei,
> da brechen aus der Hausvogtei
> Brandstifter, Gauner, Diebe
> dem Fremden Arm und Bein entzwei.
> Das ist weiß Gott nicht einerlei
> hier in Berlin am ersten Mai,
> dem Wonnemond der Liebe.[51]

50 Zum Straßenzustand, zu Reinigung, Beleuchtung, Verkehrswesen im Vormärz-Berlin: Streckfuß, I, S. 15ff.; II, S. 506ff.

51 Karoline Bauer, Aus meinem Bühnenleben, hg. von A. Wellmer, 1. Teil, 2. Aufl., Berlin 1876, S. 180f. (Strophe 1 und 2). Vgl. Koepp A 115209.

Auch die Versorgung der Stadt kannte wenig Unterschied zu früheren Jahrhunderten. In der Innenstadt befanden sich Viktualienkeller, in den Kolonnaden der Brücken und auf dem Mühlendamm Läden mit Schaufenstern. Aber am liebsten kaufte die Hausfrau ihre Lebensmittel und Bedarfsartikel in Buden und »Scharren«, auf den zahlreichen Wochenmärkten, wo Landleute und Zwischenhändler ihre Waren feilhielten: am Dönhoff- und Alexanderplatz, am Gendarmen- und Neuen Markt.[52] Mit lautem Rufen boten die Berliner Höker Obst und Gemüse, Wurst und Fische aus, die Männer im tiefsten Baß, die Frauen mit kreischender Stimme. Auch die anderen Vertreter des ambulanten Gewerbes hatten ihre besonderen Rufweisen.

> Um jene Zeit blühte in Berlin auch noch allgemein der ausschreiende Obsthandel, wie er jetzt nur noch in den entferntesten Vorstädten gestattet ist. Überhaupt schrie damals fast jeder Händler seine Waare auf offener Straße aus. Weiber mit Kiepen zogen langsam durch die Gassen und offerirten singend »Aal'-Aal', Aal-Aale!« Männer mit Fässern über die Schultern riefen »Sa-auerjurgen – Pfä-efferjurken!« aus; ein hinkender Italiener, der mit Gypsfiguren handelte, nahm mit seinem »Kaaauft sche-e-ne Figurr!« den Mund anfangs in der denkbar umfangreichsten und ausgedehntesten Weise voll und fiel zum Schluß in einer damit geradezu lächerlich kontrastierenden Weise alle Stufen der Tonleiter aufs Schleunigste herab und ein alter Zimmtbretzelhändler hatte gar die Mode, in seinem Reklameschrei eine Pause zu machen und an der Ecke langathmend zu beginnen: »Aus Spandooh« – aber erst an der anderen Ecke den ihm eigenthümlichen kurzen Schluß: »– sind die Zimmtbretzeln« ertönen zu lassen.[53]

Auf dem Weihnachtsmarkt am Lustgarten, in Wort und Bild oft geschildert,[54] suchten Waldteufeljungen ihre Knarren mit dem Rufe »Ein Sechser das Stück« loszuwerden, während kleinere Kinder mit halber Stimme schrien »Ein Dreier das Schäfchen«. Solche Straßenrufe (deren kompositorische Ausgestaltung die Musikgeschichte mannigfach belegt) sind heute nur noch gelegentlich von Schornsteinfegern oder Scherenschleifern auf

52 Vgl. D. Meyer, a.a.O., S. 7 f.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 133 ff.

53 H. Roller, Humoristische Erinnerungen aus dem alten Berlin, 2. Aufl., Neuruppin 1884, S. 5 f.

54 Vgl. u.a. H. Kügler, Zur Geschichte der Weihnachtsfeier in Berlin, in: Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 6 (1928), S. 129; H. Gebhardt, Weihnachten in Berlin, in: Berliner Heimat 4 (1956), S. 1–8.

Julius Schoppe: Der Schauspieler Friedrick Beckmann als Eckensteher Nante

den Höfen zu hören. Der Lumpensammler-Ruf »Einkauf von Lumpen, Knochen, Papier, alte Stiebeln, alte Hüte« wurde (weit später) in Berlin zum Vers nach bekannter Sangesweise umgeformt:

Einkauf von Lumpen, Knochen, Papier,
Eiserne Bettstellen kaufen wir hier,
Zahlen die höchsten Preise dafür.
Einkauf von Lumpen, Knochen, Papier.[55]

55 Koepp A 128 314.

Die genuinen Straßenfiguren des alten Berlin, die Handwerksburschen und Handelsgehilfen, die Hökerinnen, Fuhrleute, Sandmänner, Wasserträger, Eckensteher sind in den Graphiken Dörbecks und Hosemanns oder in den Schriften Glaßbrenners wirklichkeitsgetreu festgehalten. Von Franz Burchard Dörbeck, dem Zeichner der Berliner Witze und Redensarten,[56] stammen Titelblätter zu Tanznoten, die den schneidig aufgetakelten Vormärz-Stutzer in den Mittelpunkt stellen. Im »Sanften Heinrichs Walzer« eines Mr. Crazel animiert der Titelheld mit Tabakspfeife und Schnapsflasche in der Hand zum Alkoholgenuß als bester Medizin gegen Verzweiflungsanwandlungen:

Wenn Ener weess, wie Enen iss,
Wenn Ener Enen nimmt,
Wenn wabblich En umt Herze iss,
Denn weess ickt woll bestimmt.

Wenn Ener weess, wie Enen iss
Wenn Enen man geniesst,
Denn weess ickt woll, wie woll et duht,
Wenn man denn En uf giesst.[57]

Bis in die Gegenwart hat sich der Nimbus der Berliner Eckensteher erhalten, obgleich ihr Beruf schon vor hundertzwanzig Jahren untersagt wurde. Um den Körper einen Tragriemen, am Arm ein Messingschild, lungerten diese ruppigwitzigen Gelegenheitsarbeiter und Dienstmänner auf den Straßen herum oder lehnten an einer Destille, bei ihren kümmerlichen Einnahmen voller Gelassenheit: »Lebenslauf, ick erwarte dir!« Seit der dramatischen Verkörperung des Eckenstehers Nante zu Beginn der dreißiger Jahre brach eine förmliche Nante-Epidemie aus, die Nante-Szenen, Bilder, Figuren und Lieder hervorrief. Wie sich die Berliner Obstfrau unverwüstlich in jede Lage zu schicken weiß, besingt ein (allerdings erst später überliefertes) drastisches Anekdotenlied:

In Berlin im Friedrichshainchen
saß 'ne Appelfrau mit Kuchen und mit Pfläumchen,
und während sie die Pfläumchen mißt,
da hat ein Hund ihr in den Korb gepißt.

56 Vgl. K. Brockerhoff, Die Bilderfolge Berliner Redensarten von F. B. Dörbeck, in: Beiträge zur Geschichte Berlins (Hermann Kügler zum 50. Geburtstag), Berlin 1939, S. 9 ff.

57 Strophe 1 und 4; zu Herkunft und Verbreitung des Tanzliedes siehe unten S. 140 ff.

Wat kann man bei en Hund vor Bildung suchen,
sagt die Appelfrau und trocknet ab den Kuchen,
legt ihn darauf an ein' besondern Ort;
na, wenn er trocken ist, dann jeht er ooch mit fort.[58]

Der ruppige, unverfrorene und kesse Berliner Witz eignete schon den Kindern und Jugendlichen auf der Straße.

Die Berliner Gassenjugend ist die keckste und ungezogenste in ganz Deutschland, und unter ihr nehmen die jungen der Schornsteinfeger den ersten Platz ein. Man sieht ganze Truppen dieser kleinen schwarzen Brut durch die Straßen ziehen, gewöhnlich von einem einzigen Gesellen geführt, der als Unterscheidung oder Auszeichnung seinem Range gemäß einen Hut trägt. Die Vorübergehenden, namentlich Frauen, weichen ihnen aus, denn die Ausgelassenheit dieser kleinen Bengel überschreitet alle Begriffe. Bei all ihren Ungezogenheiten leuchtet jedoch unverkennbar eine Art genialen Humors durch, und es ließen sich Bände damit füllen, wollte man die wirklich oft treffenden und derben Witze aufzeichnen, mit denen sie ohne Unterschied der Person alle Vorübergehenden überschütteten.[59]

Fast sprichwörtlich war die Figur des Schusterjungen, schon früh literarisch belegt (mit treffender Nachbildung des Idioms, aber auch der parataktischen Ausdrucksweise dieser »Halbstarken«):

Ei, was kann's wohl Schöneres geben, Als ein Schusterjungen Leben! Den ganzen Tag sich rummertreiben, An die Ecke stehenbleiben, Höker-Weiber maltraitiren, Und Constabler ennuyiren, Fenster schmeißen, Klingel reißen, Det is mein Plaisir.

Ei, was kann's wohl Schöneres geben, ..., Kobermädchen attakiren, Pechbärme an die Kleider schmieren, Frau Mestern ene Fitze reißen, Seefe in den Erbstopf schmeißen, Ratzen fangen, an die Fenster hangen, Det is mein Plaisir.

Ei, was kann's ..., Die Katzen in den Bauer spunnen, Vögel können ins Freie summen, Blumen kann ick schon gar nich leiden, Wachtelhunde die Schwänze abschneiden, Pferde jagen, die Jungens schlagen. Det is mein Plaisier.

Ei, was kann's ..., Wenn alte Weiber klatschen stehen, Mit Pechdraht sie zusammennähen, Wenn's regnet, in die Pulle patschen. Det die Mägens die Strümpfe voll klatschen, Zettel reißen, Schilder beschmeißen. Det is mein Plaisir.

58 Potsdam und Berlin 1885; Koepp A 114937
59 E. Dronke, Berlin 1846, S. 16f.

Ei, was kann's ..., Bei Musikanten sich insinuiren, Den Fiedelbogen mit Talg beschmieren, Bäume klettern, Obst abreißen, Feiertienen voll Steene schmeißen, Gossen stopfen, Juden foppen, Det is mein Plaisier.

Ei, was kann's ..., Besoffne in die Rinne führen, Stühle und Bänke mit Pech beschmieren, Hammels auseinanderjagen, Milchkarren um die Ecke fahren, Hähne ruppen, Schwänze auszuppen, Det is mein Plaisir.[60]

Dieser Lieder-Einzeldruck läßt den frechen Schusterjungen seine Streiche kreuz und quer durch die Sphären des Berliner Volkes anstellen. Andere Flugblattlieder bieten Querschnitte oder Situationen aus dem Leben verschiedener Berufe, etwa der Köchinnen, Fuhrleute, Schneider oder bekannter Originale (wie ein Spottvers »Pietsch kommt« auf einen Betrunkenen). Belacht werden, wie könnte es anders sein, die Torheiten der Mode, etwa die verkehrsbehindernde Krinoline oder die Polka-Manie. Kulturhistorisch nicht minder aufschlußreich sind Lieder, die Begebenheiten in bestimmten Stadtrevieren wiedergeben. So schildert ein zehnstrophiges Lindenlied (»Untern Linden, wie ihr wißt, wandeln die da rufen Pst!«) das Treiben der ungemein verbreiteten Straßenprostitution. Ihre Stationen: Anlocken im Dunkeln, Schlummerstatt bei der Kuppelmutter und böse Folgen, die nach drei Tagen zur Charité führen, aber nicht vom anrüchigen Gewerbe abschrecken. Charakteristische Anekdotenliedchen, auf deren Herkunft noch eingegangen wird, sind im ältesten Teil der Stadt angesiedelt. Ein Schlafender wird auf dem Molkenmarkt vom Nachtwächter wachgepiekt. Unterm Mühlendamm verkauft ein Kleinhändler Feuerschwamm, einen Massenbedarfsartikel von allerdings schlechter Qualität.

Um jene Zeit waren auch die Streichhölzer noch nicht verbreitet und jeder Bürger, der in die Tabagie oder zum Besuch ging, hatte außer der langen Pfeife und dem Tabaksbeutel auch ein Streichschwammfeuerzeug bei sich, mit dem er die aus Stahl und Stein geschlagenen Funken auffing, um sie in dem Schwammzunder anzublasen. Ein origineller Streichschwammhändler unter dem Mühlendamm, der immer in einem abgetragenen Frack bei seiner Ware saß, wurde gleichfalls von den Straßenjungen gehänselt und zu diesem Zweck mit folgenden Versen besungen:

60 Vier schöne neue Lieder. Das erste..., in: Vol. mix 174, Fliegende Blätter aus dem 18. u. 19. Jahrhundert (Berliner Staatsbibliothek Sign. Yd 7930/123,1)

Heinrich Zille (1858–1929): »Hofball«: Eine kleine Freundin hat doch jedermann, eine kleine Freundin braucht man dann und wann

Unter'm Mühlendamm
Sitzt'n Mann mit Schwamm;
Hat'n Leibrock an,
Keene Knöppe dran.
Kommt'n Fuhrmann an,
Kooft for'n Dreier Schwamm,
Der vor Feuchtigkeit nicht sengen kann![61]

61 H. Roller, Humoristische Erinnerungen …, S. 133. Varianten und Herkunftsweise siehe unten S. 301 ff., Liedersammlung, Nr. 49.

Bunt, aber eng ist der Kreis, den das biedermeierliche Leben in Berlin umschließt. Das äußere Bild der Stadt, wie es die Veduten von Hummel, Krüger, Gärtner und Hintze, die Genrebilder von Dörbeck, Hosemann, Löffler oder Menzel,[62] statistisch-topographische Darstellungen[63] oder spätere Memoiren[64] festhalten, bewahrt manche charakteristische Züge aus mittelalterlicher Vergangenheit. Will man sich klarmachen, wie entscheidend die industrielle Revolution die Umwelt der Menschen verwandelt hat und wie weit das Mittelalter in die Neuzeit hineinreicht, muß man sich eine große Stadt um die Mitte des 19. Jahrhunderts vorstellen. Sie steht dem 14. Jahrhundert näher.

> Nachts wird sie noch verschlossen wie ein Haus. Die Handwerksburschen des Biedermeier mußten zusehen, daß sie abends rechtzeitig eintrafen, wollten sie ohne Strafgebühr eingelassen werden, und wenn sie früh um sechs Uhr aufbrachen, ließ sie die Stadtwache durch ein Nebenpförtchen gehen, da die Tore noch verschlossen waren, vor denen die Markt- und Frachtwagen schon warteten, um eingelassen zu werden.[65]

Wahrten die städtischen Volksfeste mit ihrer besonderen Nachblüte im Biedermeier durchaus das Herkommen, so wurden durch expansives Unternehmertum immer opulentere Amüsiermöglichkeiten angeboten. Je nach Geschmack und Geldbeutel konnten sich die Berliner in zahlreichen gesellschaftlich differenzierten Lokalen unterhalten. Nach Pariser Vorbild hatten die Brüder Gericke 1829 am Kreuzberg den Vergnügungspark Tivoli installiert, der mit Rutschbahnen, Feuerwerken und Monstrekonzerten zum Magneten eines erlebnishungrigen Publikums ward, um so mehr, weil eine gezielte Reklame mit Zeitungsinseraten und Anschlagzetteln arbeitete, Verse, Lithographien, Kompositionen in Auftrag gab. Zu den elegantesten Tanzlokalen zählte das Kolosseum in der Alten Jakobstraße, nach dessen Brand (1843) füllte die Lücke das ebenso glänzend ausgestattete Orpheum (in

62 Vgl. die Reproduktionen in den genannten Bildbänden von H. Ludwig.

63 Vgl. L. Geiger, Berlin 1688–1840, Bd. 2, S. 463 f.

64 Vgl. die Zeugnisse bei M. v. Boehn, Biedermeier-Deutschland von 1815 bis 1847, Berlin 1911, S. 509 f.; P. Weiglin, Berliner Biedermeier – Leben, Kunst und Kultur in Alt-Berlin zwischen 1815 und 1848, Bielefeld-Leipzig 1942; und der genannten Sammlung von Köhler und Richter, Berliner Leben 1806–1847.

65 R. Stadelmann und W. Fischer, Die Bildungswelt des deutschen Handwerkers um 1800, Berlin 1955, S. 60.

dessen Haus der junge Zille die Lithographie erlernte). Doch schon errichtete Joseph Kroll einen »Feenpalast« im Tiergarten – ein Etablissement, wie es Berlin noch nicht gesehen hatte, eine Burg mit Türmen und Mauern, die Umgebung überragend. Und was für Attraktionen gab es: Italienische Nächte, Feuerwerke, Maskenbälle, Monstre-Aufführungen von Konzerten und Opern. Restaurationen am Stadtrand wie Tivoli und Elysium, in denen Unterhaltungskapellen zum Tanz aufspielten, in denen die ersten Sommertheater entstanden, oder Krolls Etablissement mit seinem überreichen Programm waren eng mit der Theater- und Musikgeschichte Berlins verknüpft. Abgesehen von manipulierter Werbung riefen sie spontanen Widerhall in einer Fülle zeitgenössischer Lieder hervor, die auch bei ironischer Abkühlung (wie in dem Flugblattgedicht »Laßt uns nach Tivoli kutschieren«) noch den Niederschlag der ursprünglichen Faszination erkennen lassen.[66]

Einen prosaischeren, nichtsdestoweniger exklusiven Charakter trugen die (erst seit 1818 aufgekommenen) Konditoreien, vor allem Lese- und Debattier-Kabinette, in denen die Tageszeitungen auslagen, »Tante Voß« und »Onkel Spener« oder Journale wie der »Beobachter an der Spree« mit Polizeiberichten und Kirchenzetteln, Rezensionen, Belletristik und Klatschgeschichten, aber auch auswärtige und ausländische Blätter. Jedes dieser Lokale war nach Parteizugehörigkeit der Zeitungen und der sich an ihnen erhitzenden »Journaltiger« verschieden: Bei Kranzler verkehrten arrogante Gardeoffiziere und konservative Staatsbeamte, bei Stehely am Gendarmenmarkt und Spargnapani Unter den Linden liberale Akademiker und Intellektuelle, bei Courtin und der Zeitungshalle in der Nähe der Börse Kaufleute und Spekulanten.[67] Der Straßenjunge traut sich allerdings beim hochfeudalen Café Kranzler nicht einmal nach Kuchenkrümeln zu fragen:

---

66 Über Berliner Lokale im Vormärz: Streckfuß, II, S. 637 ff.; B. Heßlein, Berlins berühmte und berüchtigte Häuser, 2 Bd. 1881, S. 431 ff.; die Zeugnisse von Lenz und Eichler sowie Saß bei Köhler und Richter, Berliner Leben 1806–1847, S. 155 ff. Abbildungen des Tivoli bei R. Torge, Rings um die alten Mauern Berlins, Berlin 1939, Nr. 16, S. 39, des Krollschen Etablissements und des Orpheums bei H. Ludwig, Berlin von gestern, Berlin 1957, S. 56 u. 93; vgl. die Ausführungen bei W. Peters, Berliner Sommertheater, Diss. Berlin 1944, S. 28 ff.; G. Wahnrau, Berlin – Stadt der Theater, Berlin 1957, S. 428 ff.

67 Zu den Konditoreien: D. Meyer, a.a.O., S. 51 ff.; vgl. zur Publizistik, ebenda, S. 60 ff.

Du kannst mir mal for'n Sechser,
Weil wir uns beede kenn'n,
Bei Kranzlers um die Ecke
Nach Kuchenkrümel renn'n.

Ick jeh dir nich bei Kranzlern,
Det tuste janz jut wiss'n,
Bei Kranzlern um die Ecke,
Da wirste rausjeschmiss'n.

Denn kannste mir for'n Sechser,
Weil wir uns beede kenn'n,
Mit blankgewichste Stiebeln,
Den Puckel runterrenn'n![68]

Die Kleinbürger fühlten sich feierabends am wohlsten in den Altberliner Weißbierstuben, den »Tabagien«: Pfeiferauchend oder biertrinkend saßen Handwerker und kleine Kaufleute am Stammtisch, räsonierten, spielten auch wohl eine Partie Billard. Fast jede Straßenecke hatte eine solche Kneipe, »Budike« oder später »Destille« (von Destillationsanstalt) genannt.[69] Die Anziehungskraft der Wisotzkyschen Tabagie in der Stallschreibergasse verstärkte sich durch den Sänger Jacobi, sehr belacht ob seiner aktuellen, oft drastischen Anspielungen. Auf ihn zielten die Verse aus Hosemanns »Berliner Parodien« (1829), die ein Schuster mit weitausholender Geste beim Anziehen der Stiefel singt:

(Melodie: Nach Sevilla usw.)
Nach Wisotzki! Nach Wisotzki!
Wo die frische Wurst und Stullen
Uf die große Dische stehn,
Aus det Fenster volle Pullen
Und die schöne Meechens sehn.
Wo ick Herrn Jakobi hör',
Dahin sehnt mein Herz sich sehr.

In der Weinstube von Louis Drucker delektierte die Zuhörer Berlins Paganini, Herr Lazarus Drucker, mit seinem Geigenspiel, begleitet von zwei »harfenbegabten« Damen.[70] Auch weniger reputierliche Lokale hatten mit Kunstgenüssen aufzuwarten; in der verrufenen »Ledernen Flinte« an der

68 (Aus dem späteren 19. Jahrhundert überliefert); Koepp A 115 152.

69 Vgl. H. Schulz und O. Basler, Deutsches Fremdwörterbuch, Straßburg und Berlin 1913 ff., I, S. 101, 138.

70 K. Brockerhoff, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 46 (1929), S. 107. Vgl. auch: Des vergnügten Weinhändlers Louis Druckers humoristischer Nachlaß (Berliner Curiosa Nr. 3), 1906.

Unbekannt: Berliner Ball-Saal, um 1865

Jerusalemer Straße wurde Puppentheater geboten; Louis Gräberts Lokal am Wollanks-Weinberg entwickelte sich sogar zu einem außerordentlich beliebten Volkstheater, dem Vorstädtischen Theater. Sowohl der Puppenspieler Richter wie die fürs leibliche Wohl ihrer Gäste besorgte Mutter Gräbert'n, die 1870 starben, lebten in Anekdoten und Versen fort.[71]

In der Skala der sozialen Geltung am tiefsten rangierten Lokale, in denen es »Keilerei mit Tanzvergnügen« gab, aufgesucht von Studenten, Handlungsdienern, Handwerksgesellen, vor allem von Kriminellen und Prostituierten. Sie trugen sehr charakteristische Namen: der »Türkenkeller« in der Neuen

71 Vgl. G. Wahnrau, a.a.O., S. 423 ff. Zu Gräberts Volkstheater: H. Kügler, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 3 (1952). Zum Puppenspieler Richter: P. Weiglin, Berliner Biedermeier, S. 190 ff.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 217, 221.

Promenade, der »Schmortopf« an der Mulackstraße, der »Patzkopf« an der Linienstraße, der »Onkel« in der Dorotheenstraße (1840 wegen dauernder Schlägereien geschlossen), um von noch schlimmeren Spelunken abzusehen.[72]

Daß während des Tanzes von den Tänzern auch in durchaus honetter Gesellschaft mitgesungen wurde, erfahren wir schon aus einer der frühesten Lokalpossen, den »Damenhüten im Theater« von Julius von Voß (1818); es sind junge Leute, augenscheinlich des Handwerkerstandes, die spontan Volkslieder anstimmen (wovon das Liedchen »Tanz mit mir, tanz mit mir, ich hab' 'ne weiße Schürze für« ein langes Nachleben im Kinderspiel hatte). Waren die Kriminellen unter sich, erklangen Lieder mit Rotwelscheinschlag, in denen Bitterkeit, aber auch Leichtsinn liegt.

»Ein bekanntes Lokal, in welchem die Verbrecher mit Vorliebe verkehrten, war die sogenannte ›Neue Welt‹ vor dem Frankfurther Thor.« Ein in den vierziger Jahren von den Gaunern sehr gern gesungenes und von einem ihrer Genossen verfaßtes Gedicht bezieht sich vorzugsweise auf dieses Vergnügungslokal, welches vielleicht hauptsächlich wegen seiner einsamen Lage von den Verbrechern bevorzugt wurde. Das sehr charakteristische Lied nach der alten bekannten Melodie »Es kann ja nicht immer so bleiben« hatte folgende Strophen:

Wir blicken durch eiserne Stäbe
Und seh'n durch ein Gitter von Draht,
Die Freiheit ist unser Leben,
Der Kerker ist unsere Schmach.

Im Kerker müssen wir schmachten,
Und leiden oft große Noth,
Wenn die Menschen uns alle verachten
Weil Stehlen ist unser Brod.

Doch Golen* ist unser Leben,
Drum Keiben** schaffet nur Rath,
Allein hierdurch könnt Ihr bewegen,
Daß wir sagen, Ihr seid brav.

Und wenn sich unser Schicksal wird wenden,
Und haben die Taschen voll Geld,
So fassen wir Euch, Keiben, mit den Händen,
Und gehn mit Euch nach der Neuen Welt.

Und ist das Vergnügen beendet,
Gehn' wir mit Euch wieder nach Haus
Und schlaf'n bis die Nacht bald vollendet,
Früh morgens, dann rücken wir aus.[73]

* Golen, d. h. Zufuhr an Lebensmitteln, Schnupftabak und Neuigkeit von der Außenwelt nach dem Gefängnis schaffen.
** Die Weiber oder die Geliebten.

72 Vgl. Streckfuß, II, S. 642 f. Zu den Lokalen vor den Toren: Köhler und Richter, a.a.O., S. 148 ff.

73 B. Heßlein, Berlins berühmte und berüchtigte Häuser, 2. Bd., S. 497.

Während der Sommermonate luden renommierte Gartenrestaurationen vor den Toren die Städter zum Besuch ein, lag doch Berlin wie von einem Kranz von Ausflugszielen umgeben. Die Bewohner des Nordens konnten zu Würschtens in der Windmühlenstraße oder zum Wollankschen Weinberg pilgern. Landpartien unternahm man gern in die Dörfer Pankow und Französisch-Buchholz, Stralau und Treptow, Friedrichsfelde, Tempelhof, zur Hasenheide, nach Schöneberg oder nach Charlottenburg. Kinderreiche Familien ermunterte das Schild »Hier können Familien Kaffee kochen«. An Sonn- und Festtagen ergoß sich ein Besucherstrom in den Tiergarten, ehemals grüne Wildnis, aber immer mehr unter Polizeikontrolle gehalten und von Kaffee-, Konzert- und Vergnügungslokalen unterbrochen (die später der Bauspekulation zum Opfer fielen).[74] Die Bourgeoisie frequentierte »Hofjäger« und »Odeum«, die Kleinbürger saßen »In den Zelten« bei einer Weißen, während das arme Volk draußen herumstand, um wenigstens von der Musik zu profitieren. Zur Wagenburg der höheren Stände bildeten die zahlreichen Krüppel und Bettler am Rande der Hauptallee einen scharfen Kontrast.

> Die Promenade vom Brandenburger Thor bis nach den Zelten ist mit Armen und Krüppeln besäet, ... In der Mitte auf dieser Promenade hat ein grauköpfiger Virtuose mit seinem kleinen achtjährigen Söhnchen Position gefaßt, der Alte spielt eine erbärmliche Violine, der kleine rotköpfige Amor accompagnirt, theils mit der Violine, theils mit der Flöte, theils mit einem Triangel und tanzt Sinfonien und Duetts trotz einem Ballettmeister.

Noch ein Halbjahrhundert nach diesem Bericht (von Metzel im »Comet« August 1809)[75] läßt eine komische Szene Salingrés in der Serie »Berliner Stadtklatsch« einen Bettelmusikanten mit seinem Sohn auf der Allee zum Krollschen Etablissement seinem kargen Broterwerb nachgehen, dabei Objekt oft recht billiger Witze der Passanten. Der Tiergarten gehörte überwiegend vornehmen Spaziergängern und herrschaftlichen Equipagen, Vergnügungszentrum ärmerer Schichten war Moabit. Sie alle, die Handwerksburschen, Dienstmädchen und Soldaten, suchten bei geselligen Spielen auf der Wiese und abends im Wirtshaus bei Polka und Galopp die Mühsal ihres Alltags zu vergessen, wie es Glaßbrenner lebendig dargestellt hat.

---

74 J. Rößler, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 1903, S. 107–110.
75 Abgedruckt in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 1899, S. 48.

G. Bartsch: Musikanten in der Schenke, um 1850

Bereits Chodowiecki mokiert sich über die Ausflügler nach Französisch-Buchholz. Von seines Zeitgenossen Nicolai »Leben und Meinungen des Herrn Magisters Nothanker« (1773 bis 1776) an bis zu den Alterswerken Fontanes blieb die Landpartie ein Kernstück des Berliner Romans. Urwüch-

Unbekannt: Berliner Polka-Kneipe, um 1850.
Eine der ersten Darstellungen eines Bockbierfestes

siger als die detaillierte Beschreibung eines solchen Ausfluges in dem Flugblattlied »Berliner Landpartien«[76] ist das Abschiedslied der Handwerksgesellen gehalten, ebenfalls aus dem frühen 19. Jahrhundert, das durch die klassischen Erholungsstätten des alten Berlin führt, um schließlich den Tausch eines solchen Vergnügungszentrums mit einer Kleinstadt zu beklagen.[77]

76 Abgedruckt bei J. Bolte, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 7, 1890, S. 80 f.

77 Andere Erinnerungen hinterließ Berlin für den Söldner aus der Zeit vor den Freiheitskriegen; man vergleiche mit dem Handwerksburschenabschied das Berlin als Stadt brutalen Drills anklagende Soldatenlied »Adieu Berlin, in deiner Gegend, wo nichts als lauter Unglück regnet« (Ade, du Stadt und deine Gegend): Erk/Böhme, III, Nr. 1403, S. 269; Lobte, S. 307 f.; Steinitz, I, Nr. 132, S. 332–334.

Von dir muß ich scheiden,
Prächtiges Berlin.
Alle meine Freuden
Die fliehen jetzt dahin.
Ich wünsch', daß alle andern
Aus den Thoren wandern;
Blieb ich nur in dir,
O wie wohl wär mir!

Unter deinen Linden,
Wenn der Frühling kam,
Kann man des Abends finden,
Was der Tag uns nahm –
Herzens-Ruh' und Stärke,
Von des Tages Werke,
Und in des Mädchens Arm
Ruht sich's hold und warm.

Prächtiger Thiergarten,
Bald verlaß ich dich,
Ich kann nicht länger warten,
Weiter reis' jetzt ich.
Unter deinem Schatten,
Wie auch auf grüner Matten
Und an des Mädchens Brust
Ruht sich's voller Lust.

Moabit und Pankow,
Wie auch Charlottenburg,
Künftig fahr' ich wieder
Eure Fluren durch.
Schöneberg vor allen,
In Templow hat's mir gefallen.
Lebewohl auch du,
Lichtenberg, dazu.

In der Hasenheide
War ich oft vergnügt,
Wie auch so manche Freude
Mir darin verfliegt.
Stunden sind verflossen,
Die ich so süß genossen.
O du schöner Ort,
Warum muß ich fort.

Euch, ihr Tabagien,
Wo viel Jubelton,
Von euch muß ich fliehen
Dahin, wo Kummer wohnt.
In ein kleines Städtchen,
Da lebt man ohn ein Mädchen,
Man hat kaum's liebe Brod.
Still ist's, öd' und todt.[78]

(Ohne die beiden letzten Verse wiedergegeben.)

In allen Restaurationen außerhalb der Stadt fanden musikalische Aufführungen statt, Freiluft- und Gartenkonzerte mit volkstümlichem Programm in den verschiedensten Besetzungen, Streichquartett, Harmoniemusik oder Monstre-Orchester. Seit den 1770er Jahren hatten Militärkonzerte in den Zelten am Rande des Tiergartens ihre Tradition.[79] Unter größtem Applaus konzertierte der ehemalige österreichische Militärkapellmeister Josef Gungl, produktiver Tanzkomponist in den Jahren seines Berliner Aufenthaltes, mit eigenem Musikkorps vor dem Potsdamer Tor:

78 Vier schöne neue Lieder. Das erste, Klagelied eines alten Ehemannes .... Das dritte, Abschied von Berlin und seinen Gegenden ... Berlin in der Zürngiblschen Buchdruckerei (175). Abgedruckt bei J. Bolte, in: Mitt. Verf. f. d. Gesch. Berlins 7 (1890), S. 79. Vgl. Erk/Böhme II 588 f., Nr. 786 a; J. Meyer, KiV Nr. 544, S. 84, DVA Freiburg A 105 463.

79 Vgl. H. E. Pappenheim, In den Zeiten – durch die Zeiten, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 14 (1963), S. 110 ff., bes. S. 124–126.

Die Signale berichten: Josef Gungl ist wieder vollständig der Liebling des Berliner Publikums. Außer den Stammkonzerten in Sommer's Salon hat er jetzt noch eine zweite Kapelle engagirt für die Conzerte im Gesellschaftshause ... Auch die Berliner Leierkastenmänner bleiben nicht zurück, sie singen jetzt ein Gungl-Lied, dessen erste Strophe also lautet:

Der Held der Melodie'n
Ist wieder in Berlin,
Bleibt uns nun ewig nah
Hier in Europia.
Tagtäglich kommt der liebe Mann
Mit Walzern und Galöppen nieder,
Stimmt eure schönsten Lieder an –
Berlin hat seinen Gungl wieder.[80]

Der Preußische Militärkapellmeister Liebig und der spätere Generalmusikdirektor der preußischen Armee Wieprecht veranstalteten ihre Militärkonzerte in Gartenrestaurationen der Tiergartenstraße. Einträglicher als Gartenkonzerte war für kleine Kapellen, die sich häufig aus ehemaligen Regimentsmusikern rekrutierten, das »Spielen in der Nummer« in den niederen Tanzlokalen: Für jeden Tanzabschnitt hatten die Paare einen Groschen zu entrichten. In Gaststätten und bei öffentlichen Vergnügungen traten Volksmusikanten auf. Wie bei dem Sänger Jacoby enthielten die Lieder des Gitarristen Heinsius aktuelle Spitzen; er ließ sich gern auf dem sonntäglichen Rummel in Moabit hören, nach Verlust seiner Stimme spielte er auf einer »Zauberflöte«, einem Modeinstrument, das ihm den Beinamen »Heinzius mit der Zauberflöte« eintrug. Aber es gelang ihm nicht mehr, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, so starb er schließlich 1846 als Hospitalist im »Ochsenkopf«. »Sein Zeitgenosse und Nachfolger war der Guitarrespieler Boquet ..., der namentlich im Treptower ›Eierhäuschen‹ die Gäste unterhielt. Er schrieb viele der Lieder, die Heinsius aus dem Stegreif verfaßt – und vertont hatte, für die Guitarre nieder, da er musiktheoretische Kenntnisse besaß, und verkaufte seine Noten an die Gäste, von denen einige sie sich zum Teil aufhoben und nicht den wahren Verfasser, eben Heinsius, ahnten.«[81]

80 Neue Berliner Musikzeitung, Jg. 3 (1849), S. 343
81 H. Kügler, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 46 (1929), S. 103.

Die alteingebürgerten Volksfeste Berlins läßt der Schlendergang-Galoppwalzer vom Stralauer Fischzug (»Posematzkyscher Danzball-Harmonie-Gesellschafts-Walzer« des bereits genannten Anonymus Crazel) Revue passieren, Sprecher ist der junge Flaneur von Dörbecks Titelblatt, der sich herausfordernd vor dem Jahrmarktstreiben aufpflanzt:

Ick jehe meinen Schlendergang,
Gern under Kleen un Gros;
Na Stralow, wenn een Pletzenfang
Un och een Pferd is los.

Ick jehe meinen Schlenderjang
Zum Fliegen-, Mottenfest;
Na Pankow, ohne allen Zwang
Na Lichtenberg modest.

Dem Preis des traditionsreichsten Festes unter den aufgezählten gilt aber die verblüffend konkrete Formulierung des »Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein«:

Ick jehe meinen Schlenderjang
Wenn ick in Stralow bin,
Un lege, spür' ick Herzensdrang,
Mir uff die Wiese hin.

Ick jehe meinen Schlenderjang
Un lösche meinen Durscht
Mit enen rechten kühlen Drank,
Un ess Sallat un Wurscht.

(Strophe 1 und 3, 2 und 4.)

Mit dem Stralauer Fischzug feierte man den Beginn der alljährlichen Fischereisaison am Bartholomäustag, den 24. August, seit Ende des 18. Jahrhunderts immer turbulenter.[82] Zwischen 1840 und 1850 strömten alljährlich 50 000 und noch mehr Menschen zu dem kleinen auf einer Halbinsel gelegenen Fischerdorf im Osten Berlins. Vor allem waren es die Familien des Kleinbürgertums samt Kindern und Lehrburschen, die mit Proviantkorb und Kümmelflasche bewaffnet hinaus zum Tore zogen, um den Verdienst einer ganzen Woche in den Tabagien Stralaus und Treptows zu versetzen. Die »Tante aus dem Fleischscharrn« in Julius von Voß' Stück, dem ersten gewichtigen Berliner Volksstück überhaupt (1821), schildert das Getümmel auf dem Weg zum Festplatz:

> In de Strahloer Straße hättest Du mal sehn sollen: sowat hab' ick in meinem Leben nich gesehen, ausgenommen 'n zwanzig Jahr hinter'nander, immer uf

82 Vgl. H. Kügler, Der Stralauer Fischzug, in: Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 6 (1928), S. 44–61; O. Hallmann, Stralau und seine Geschichte, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 46 (1929), S. 73–101; H. Kügler, Zum Stralauer Fischzug, ebenda, S. 101 ff.; K. Brockerhoff, Zu den bildlichen Darstellungen des Stralauer Fischzugs, ebenda, S. 107 ff.

den Dag. Kap an Kap in alle Fenstern, Gesicht an Gesicht noch dazu und oben vuller Menschen – Als wenn die Straloer Straße 'n Opernhaus wäre und die Fenstern die Logen! Aber wie ick nu ant Wasser kam, wär ick beinah mitsamt meine Troschke über'n Haufen geritten von'n Studenten. An die Strahloer Brücke war'n Gedränge, das man dachte, sie würden Eenen alles Zeug vom Leibe reißen, und uf die Spree konnte keen Appel zur Erde vor lauter Schiffe.[83]

Da in den Gasthäusern oft sogar der Stuhl zu bezahlen war, auf dem man sich einige Augenblicke ausruhen wollte, lagerte sich die Menge auf die Uferwiesen, auf den Kirchhof, um die mitgebrachten Vorräte zu verzehren, Lieder zu singen, Spiele und Neckereien zu treiben. Überall waren Bierzelte und Wursttische, Glücks- und Schaubuden mit Puppentheatern aufgeschlagen, Harfner, Drehorgelleute, Waldhornisten ließen sich hören, Hausierer handelten mit Medaillen, Brillen und Fähnchen, mit zigaro avec du feu.

Musik ertönt all überall,
Trompetenton und Paukenschall,
Wobei gefüllte Gläser klingen,
Die Mädchen hüpfen lustig rum,
Man hört im frohen Gaudium
Die freigegebne Bursche singen.

Damit es ja an nichts gebricht,
Fehlt es an Bier und Branntwein nicht.
Verkäufer sieht man ganze Haufen,
Die Kuchen, Obst und Schnaps und Wein
Und andre Arten Näscherein
Den Pilgern unterwegs verkaufen.

Hier gilt nicht Ansehn, Rang und Stand;
Hier steht ein Herr im Ordensband,
Ein Bettler dort im Lumpenkleide,
Die Gräfin, die bei Hofe geht,
Die Dirn', die sonst am Waschfaß steht,
Denn all' vereinigt hier die Freude...

Das Mädchen trifft den Liebsten an
Und manche junge Frau den Mann,
Der ihr im Schlummer war erschienen,
Und trägt zuletzt, ist alles aus,
Ein Pinsel ein Geweih nach Haus,
So mag er es auch wohl verdienen.

Denn jeglichem geschieht nach Recht,
Und fischt ein Ungeschickter schlecht,
So hat er's selbst sich zuzuschreiben;
Der Fischzug wird für Seel und Leib
Doch stets ein schöner Zeitvertreib
Solang Berlin Berlin heißt, bleiben.[84]

(Strophen 4–6 und 9–10)

83 J. v. Voß, Neue Theaterstücke nach dem Leben. Der Strahlower Fischzug, 1824, I 17, S. 39.

84 Sieben neue Gesänge zu bekommen bei Litfaß in Berlin ... (68), Nr. 6.

Welchen Platz inmitten des Trubels freies Singen einnimmt, welche Teilnahme Volksgesang weckt, schildert Voßens Lokalstück gewiß nach dem Leben. Lieder der Handwerksburschen oder des Charlottenburger Fuhrmanns, »Herr Fink, die Brüder sind tot« (= Herr Bruder, die Finken sind tot), »Komm mein Mädel, komm mein Schatz, komm mit mir uf'n Schützenplatz«, »Mädel, wo hast du dein Heiratsgut«, erregen einmal Widerspruch, sogar Streit, einmal dagegen führen sie ein Paar zusammen. Auch auf der Rückfahrt wird gesungen.

> Dicke Grundstriche von Bierbässen sind es, die uns umbrausen. Wir haben keinen Meilenanzeiger auf dem Wege, können aber die Strecken nach Liedern messen. Denn jetzt fahren wir mitten im »Prinz-Eugen, der edle Ritter«, hundert Schritt weiter haben wir den »lieben Augustin« eingeholt, noch hundert Schritt weiter, und man ruft uns zu, »Der Tabak ist mein Leben«. Abermals hundert und man belehrt uns »Ein freies Leben führen wir«. Jetzt heißt es »Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd«, jetzt »Gaudeamus igitur«, und mit dem »Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus« fahren wir endlich ins Thor ein.[85]

Mit dem Stralauer Fischzug, der so vielgestaltig in der Kunst dargestellt wurde – abgesehen von zahlreichen Flugblattliedern gibt es sogar ein »Großes historisch declamatorisches Tongemälde mit unter- und überlegtern parodiertern und extemporiertem Text« –, halten an Resonanzbreite die beiden anderen traditionellen Feste keinen Vergleich aus. Das Fliegenfest der Zeug- und Raschmacher in Pankow und das Mottenfest der Tuchmacher in Lichtenberg waren als Überreste alter Zunftgebräuche ursprünglich ständisch begrenzt, um dann aus Gewerkfesten zu Volksfesten zu werden. Die Gesellen der Innung zogen aufgeputzt mit Fahnen und Gewerksläden zum Festplatz hinaus, dessen Treiben sich wenig vom Fischzug unterschied. Den Auszug der heldenmütigen Schneider nach Pankow und ihre Niederlage in einer Massenschlägerei besingt ironisch eine Liedparodie. Ein dem Volkssänger Heinsius zugeschriebenes Lied dagegen ist an das Publikum des Lichtenberger Mottenfestes gerichtet und demaskiert den Widerspruch zwischen dem, was einer hat, und dem, was einer vorstellt, zwischen Stand und Aufmachung:

---

85 L. Rellstab, Stralauer Fischzug Anno 1836. Scherz und Ernst, Leipzig 1837, S. 141 f.

Die Berliner duhn wirklich sehr stolz und spinöse,
Der Eeene spielt Grieche, der andere Chinese,
Doch wenn det ooch Schmuck und Pretiosen drägt,
Se haben ja doch bloß 'n Pump aufjelegt.[86]
(Strophe 1)

Zweimal im Jahr, zur Pfingstwoche und zur Zeit des Stralauer Fischzugs, veranstaltete die Berliner Schützengilde ihr Vogelschießen; neben dem Schützenplatz in der Linienstraße gab es Attraktionen für die Menge, Guckkästner, Karussell, Akrobatik. Wie Glaßbrenner mit protokollarischer Treue schildert, demonstrierten Bänkelsänger die spektakulären Katastrophen und Kriminalfälle ihrer Bilder durch Prosabericht und Liedverse, um anschließend mit dem Sammelteller herumzugehen.

Verbrechen und Strafe hat von jeher das Volksbewußtsein aufs stärkste erschüttert und Ausdruck im Lied gefunden. Bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wurden in Berlin, einem Zentrum des aufgeklärten Bürgertums, Exekutionen nach mittelalterlicher Art öffentlich vollzogen, die durch den Abschreckungseffekt als »moralische Anstalt« dienen sollten, aber faktisch zu Volksbelustigungen ausarteten.[87] Den Andrang der Massen schildert ein Fliegendes Blatt der Firma Litfaß mit gestelzter Komik: »Die Galgen-Promenade und die Verstopfung bey dem Hamburger Thor am 7ten März 1806« mit dem Untertitel »Freytag den 7ten März 1806 war ein schrecklicher Augenblick für diejenigen welche ihre gerechte Strafe empfangen, aber auch ein drolliger und nachsprechenswerther Tag über das Hin- und Herlaufen der Menschen«. Die von Geistlichen oder Lehrern verfaßten Beschreibungen der Hinrichtungen auf Flugblättern fanden reißenden Absatz (bei dem Strafgericht über den Raubmörder Lenz im Jahre 1789 waren nahezu 30 Fliegende Blätter und Broschüren sowie 12 Bild-Publikationen erschienen).[88] 1800 druckte Zürngibl die »Ausführliche Nachricht von der schrecklichen Mordthat eines Kindes der Anne Christi-

86 Dazu: H. Kügler, Fliegen- und Mottenfest in Berlin, in: Zeitschrift für Volkskunde N.F. 39 (1930), S. 157 ff.

87 Vgl. E. Friederici, Gerichtspflege im mittelalterlichen Berlin, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 38 (1921), S. 44 ff.

88 S. Nestriepke, Der Raubüberfall in der Pinnower Heide, in: Der Bär von Berlin 7 (1957), S. 51 ff.

ne Hencken welche den 19ten August 1800 zu Berlin von oben herunter gerädert und aufs Rad geflochten worden. Nebst einem moralischen Lied« (mit Holzschnitt-Vignette der Exekution). Diese Relation gibt Personalien der Übeltäterin, Kriminalfall und moralische Belehrung in Prosa und schließt mit einem frommen Lied – also Vorläufer der Bänkelsängermoritat des 19. Jahrhunderts. Unter den Flugblattliedern, die von den Berliner Verlegern Zürngibl, Litfaß und Trowitzsch zu Tausenden durch die Straßenhändler, die sogenannten Zürngibler Kolporteure, vertrieben wurden, zählen manche Nummern zur Gattung der Moritat. Nachleben einzelner Verse im Volksmund bekundet das lebhafte Interesse der Öffentlichkeit am Kriminalfall.[89] Neben versifizierten Kriminalgeschichten sind auch Lieder aus der Verbrecherwelt selbst erhalten geblieben. 1813 wurde zum letzten Mal am Berliner Hochgericht die Strafe der Verbrennung vollzogen. Den Delinquenten – es war ein Brandstifterpaar – schreibt die Chronik mit Rotwelsch durchsetzte Diebeslieder zu, die seit 1818 im Druck vorliegen.[90] Davon soll die erste Strophe, der Brandbrief der Bande, noch Jahrzehnte später unter der Schöneberger Jugend kursiert haben:

Wir sind unsrer Neune,
Wir stehn hinter Schulze Willmanns Scheune
Und machen wohlbekannt
Morgen wird Schöneberg abgebrannt.[91]

Dem Lesehunger breiter Schichten diente stoffreiche, spannungserregende Unterhaltungsliteratur. Nicht der »Faust«, sondern »Rinaldo Rinaldini« war Anfang des 19. Jahrhunderts Kassenschlager. Zu den Bestsellern gehörten Kalender, »heimliche Bücher« und vor allem Ritter- und Räuberromane, die man aus Büchereien entlieh. Um 1840 hat es in Berlin neben 60

89 Vgl. J. Koepp, Tomaschek und Plättbrett, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 56 (1939), S. 31 f.; W. Löwenthal, Der verschwundene Lord, Bericht über Kriminalfälle aus dem alten Berlin, 2. Teil (Berlinische Miniaturen, Bd. 14), Berlin 1952, S. 71 f.

90 H. L. Hermann, Kurze Geschichte des Criminalprozesses wider den Brandstifter J. Chr. P. Horst und seine Geliebte, Berlin 1818, S. V f., 115–117.

91 Vgl. H. Brückner, Die Brandstiftungen der Horstschen Bande in Schöneberg und Steglitz im Jahre 1810, Berlin 1926.

Unbekannt: Das Königstädtische Theater am Alexanderplatz

Buchhandlungen 36 Leihbibliotheken gegeben.[92] Unter den Königskolonnaden konnte man die Berliner Pfennigblätter oder Neuruppiner Bilderbogen zusammen mit Liebesbriefstellern, Traumbüchern, »Planeten« und Kalendern erwerben, sofern das Lesefutter der gedruckten Heftchen nicht auf der »Hintertreppe« feilgeboten wurde. »Der Buchhandel auf offener Straße lag einigen Ausschreiern ob, die von Hof zu Hof gingen und dort die Neue Beschreibung einer schrecklichen Mordthat, wodurch ein junger Schneidermeister seine Frau und 27 Gesellen ermordet' u. dergl. ausriefen. Dort war das Lied und die Beschreibung zu haben für einen Sechser!«[93]

92 Vgl. die Einleitung von H. Kunze, Gelesen und geliebt – Aus erfolgreichen Büchern, Berlin 1959, S. 5 ff., ferner: M. Beaujean, Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Abhandlung zur Kunst, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 22, Bonn 1964.

93 H. Roller, Humoristische Erinnerungen aus dem alten Berlin, 2. Aufl., Neuruppin 1884, S. 72.

Durch die einschneidenden Zensurbestimmungen wurde die Entwicklung von Literatur und Publizistik beträchtlich gehandicapt. Gegenüber den politischen Tagesfragen verhielt sich die Bourgeoisie nach den Freiheitskriegen lange distanziert, wenn nicht ablehnend, die Handwerker blieben bis in die vierziger Jahre in zunfthaften Vorstellungen befangen. Um so größeres Interesse erweckten die Ereignisse des Theater- und Musiklebens.[94] Ebenso wie die Salons und Abendgesellschaften des Bürgertums versammelten Zelters Liedertafel und Singakademie freilich nur einen engen Kreis, ohne die Bildungs- und Standesgrenzen zu durchbrechen. Die Parteikämpfe um Spontini oder Meyerbeer, das Auftreten der Sängerin Henriette Sontag, der gefeierten Virtuosen Paganini und Liszt beschäftigten höchstens den Volkswitz. Handwerker und Arbeiter begnügten sich bei Pfeife und Weißbier mit Garten- und Militärkonzerten. Für die allerärmsten Schichten produzierten sich für ein geringes Entgelt Bänkelsänger, Leierkastenmänner, Guckkästner oder Puppenspieler. Das äußerst beliebte Marionetten- und Puppentheater brachte eigene Stegreifstücke oder auch die Novitäten des Berliner Schauspiels. Ein Publikumsfavorit wie der Puppenspieler Linde pflegte seine Vorstellungen mit komischen Gesangsvorträgen zur Begleitung des »Wimmerholzes« zu würzen.[95] Zu Jahrhundertbeginn besaßen in Spree-Athen neben den beiden königlichen Bühnen, Oper und Schauspielhaus, nur einige Liebhaberbühnen bescheidenen Rang.[96] Die Lindenoper, ursprünglich exklusiv höfisches Festspielhaus mit italienischem Repertoire, öffnete ihre Pforten nun auch dem gehobenen Bürgertum. Im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, auch Nationaltheater genannt, einem Privatunternehmen unter staatlicher Aufsicht, erlebten berühmte deutsche Singspiele und Opern ihre Erstaufführung, vorab Webers »Freischütz« 1821.[97]

---

94 Zum kulturellen Leben im vormärzlichen Berlin: L. Geiger, Berlin 1688–1840, Bd. 2, S. 437 ff., Streckfuß, II, S. 557 ff., 577 ff.; D. Meyer, a.a.O., S. passim; die Beiträge von W. Bollert, R. Böschenstein-Schäfer, E. Dorifat u. H. Kundsen, in: Berlin und die Provinz Brandenburg, S. 603 ff., 637 ff., 751 ff., 783 ff. (mit reichen Literaturangaben).

95 Zum Puppenspiel: H. J. Zimmermann, Ick mache allens selber, in: Der Bär von Berlin 10 (1961), S. 88 ff.

96 Vgl. W. Peters, Berliner Sommertheater von ihren Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Diss. Berlin 1940.

97 Vgl. G. Wahnrau, a.a.O., S. 301 ff.

Kaum eine andere Melodie der Zeit erlangte solche Verbreitung bei allen Schichten der Bevölkerung wie der Jungfernkranz, dessen sich Heine bei einem Berlin-Besuch im Jahre 1822 kaum erwehren konnte. Aus Spekulation auf den Geschmack kleinbürgerlicher Schichten gegründet, wurde 1824 das Königstädtische Theater zur ersten größeren Privatbühne.[98] Zum Repertoire gehörten französische Vaudevilles, Wiener Possen, italienische Opern und Berliner Lokalpossen. Allerdings wurden die ersten Volksstücke bereits vor Eröffnung des Hauses geschrieben. Die Berliner Posse, die Berlinisch als Mundart der kleinen Leute verwendet, nahm ihren Anfang als Nachbildung der Wiener Posse.[99] Nach dem Vorbild Meisls verfaßte der vielseitige Literat Julius *von Voß* »Die Damenhüte im Berliner Theater« (1818) und gibt eine Fortsetzung »Die Damenschuhe im Theater« (1820). Dann ließ er das Stück folgen, das den Berliner Dialekt endgültig in die Literatur einbürgert: »Der Strahlower Fischzug« (1821; mit der Musik von J. A. Schneider).[100] Da es sich freilich nicht lange im Schauspielhaus halten konnte, übernahmen es die Marionettentheater. Gleichfalls hierher gehört das Vaudeville »Ein Stündchen vor dem Potsdamer Tor« (1823) des vielseitigen Musikers und Schriftstellers Karl Blum, Regisseur der Oper und zeitweilig technischer Leiter am Königstädtischen Theater.[101] Die Hausautoren der neuen Bühne werden mit ihren lokal gefärbten Singspielen Louis Angely und Karl von Holtei; sie stehen dem Wiener Vorbild, der sozialen Typenkomödie, charakterkomischen Posse nahe und bürgerten das französische Vaudeville ein. Von den reichlich vierzig Stücken *Angelys* reussierte das »Fest der Handwerker« (1826), eine harmlose Szenenfolge in einer Bürgertabagie des Vogtlandes, die unter dem Motto »Darum keene Feindschaft nich« die Harmonie zwischen Arbeitgeber und –nehmer und den verschiedensten Landsleuten ver-

98 W. Eylitz, Das Königstädtische Theater in Berlin, Diss. Rostock 1940. Vgl. C. Meyer, Alt-Berliner politisches Volkstheater (1848–50), S. 1 ff.; siehe auch L. Geiger, a.a.O., II, S. 500 ff.

99 Zum Beginn der Lokalposse vgl. auch: A. Lasch, »Berlinisch«, S. 128 ff.; ferner K. Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923, S. 253 ff.

100 Zu J. v. Voß: Monographie von J. Hahn – Palaestra XCIV (1910), bes. S. 168 ff.; vgl. F. Meyer, in: Der Bär von Berlin 17 (1891), S. 607 ff. 623 ff., L. Geiger, a.a.O., II, S. 508 f.

101 Zu K. Blum: Geiger, a.a.O., II, S. 488 f.

klärend proklamierte. Lange hielt sich im Volksmund Lenchens Lied »Ei was braucht man, um glücklich zu sein?« mit seiner betulichen Aufzählung des Inventars kleinbürgerlicher Häuslichkeit.[102] *Holteis* Dramen »Die Wiener in Berlin und die Berliner in Wien« (1824), »Der alte Feldherr«, »Leonore« umschlossen Lieder auf bekannte Melodien, die in den Besitz des Volkes eingingen (»In Berlin sagt er«, »Schier dreißig Jahre bist du alt«, »Denkst du daran«, »Fordre niemand mein Schicksal zu hören«).[103] In seinem »Trauerspiel in Berlin« figuriert ein Holzhacker Nante als berlinische Chargenrolle. Mit deren Darstellung gewann der Komiker Friedrich *Beckmann* so viel Applaus, daß er die Randfigur zu einer Hauptfigur ausgestaltete, wobei er den Namen auf den bekannten Eckenstehertyp übertrug. Nach einer Gerichtsszene aus der Wiener Lokalkomödie »Staberls Reiseabenteuer« zimmerte Beckmann eine Szene »Der Eckensteher Nante im Verhör« (1833) und übernahm selbst die Titelrolle.[104] »Die damaligen Berliner riß er zu wahrhaft stürmischen Ausbrüchen der Lachlust hin, besonders wurde das Schlußlied immer wieder da capo verlangt. Das Eckensteherlied ging auf alle Leierkästen über, man hörte es überall in Berlin. Wenig gute Volkslieder sind so allgemein gesungen worden als jenes Nantelied«[105] (1. Strophe).

Det beste Leben hab ick doch,
Ick kann mi nich beklagen,
Pfeift ooch der Wind durch Ermelloch,
Det will ick schons ertragen.
Det Morgens, wenn mir hungern duht,
Eß ick 'ne Butterstulle,
Dazu schmeckt mir der Kümmel gut,
Aus meiner vollen Pulle u.s.f.

Von dem Mißbrauch der Volksgestalten zu Wortwitzen, die Beckmann und seine Nachfahren trieben (Berliner Witze 1838 bis 1840),[106] distan-

102 Zu Angely: Geiger, a.a.O., II, S. 506 f.

103 Zu Holtei: Geiger, a.a.O., II, S. 509 f. Zu den angeführten Liedern: H. Kügler, in: Zeitschrift für Volkskunde NF 8 (1936/37), S. 74 ff.; Steinitz II, 1961, Nr. 194 u. 195, S. 51 ff.

104 Vgl. L. Geiger, a.a.O., II, S. 531 f.; A. Lasch, S. 131 f.; G. Wahnrau, a.a.O., S. 397 ff. Siehe auch: L. Eisenberg, Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert, Leipzig 1903, S. 14 f.

105 Streckfuß, II, S. 619 ff.; vgl. Th. Fontane, a.a.O., S. 312.

106 Vgl. L. Geiger, a.a.O., II, S. 516 ff.

zierte sich Adolf *Glaßbrenner.* Durch ihn erlangte der Berliner Dialekt und der Berliner Volkswitz endgültige Literaturfähigkeit. Nur der Beobachtungskunst Dörbecks, des berlinischsten Graphikers der Zeit, vergleichbar, porträtieren die Glaßbrennerschen Groschenhefte »Berlin wie es ist und – trinkt« (1832 bis 1850) und »Buntes Berlin« (1835 bis 1852) mit realistischer Präzision die urwüchsigen Handwerker, Händler und sonstige Straßentypen, daneben die Dienstmädchen und Kinder, aber auch den schwadronierenden Rentier, den adligen Dandy, den arroganten Offizier. Seine Schriften sind eine Fundgrube der Berliner Volkskunde, auch der musikalischen; sie geben Beschreibungen mancher Traditionen und Träger der Volksmusik; bekannte Lieder, Gassenhauer und Bänkelsang werden zitiert, bis auf den Tonfall treffend nachgebildet, oder mit zeitgemäßem Inhalt umgedichtet. Der Klassiker des Berliner Humors läßt es nicht bei genrehafter Widerspiegelung des Milieus bewenden; Hauptanliegen ist ihm, dem kleinbürgerlichen Volk Selbstbewußtsein gegenüber seinen Unterdrückern anzuerziehen. Glaßbrenners Verdienste umschreibt der Journalist Fedor Wehl:

> Der Berliner Witz war bis dahin nur ein Gassenjunge gewesen, ein Element, das auf allen Brunnenschwengeln, Treppengeländern und Fenstersimsen saß, mit den Beinen schlenkerte und ›schnodderige‹ Redensarten machte, aber von niemand recht beachtet wurde, ausgenommen von denen, welchen er seine Schabernacke spielte. Adolf Glaßbrenner erlöste ihn aus dieser etwas unbequemen Situation, um ihn in eine epochemachende Stellung zu bringen... ›Berliner Witz, du bist kein bloßer dummer Junge‹, sagte er zu ihm, ›du bist das Genie Berlins, der souveräne Geist der Bevölkerung. Wenn du deiner selbst bewußt wirst, so kannst du es zu etwas bringen und sozusagen ein Mann bei der Spritze werden. Du mußt dich nur gewöhnen, deine Blicke höher und über die sogenannten Kellerhälse der Häuser hinaus zu richten. Du mußt dich um Gott und die Welt, zuletzt auch ein wenig um die Politik und Geschichte bekümmern.‹[107]

107 Zu Glaßbrenner: Geiger, a.a.O., II, S. 528 ff.; R. Rodenhausen, A. Glaßbrenner, 1912; H. Gebhardt, Glaßbrenners Berlinisch (Schriften des Vereins für Geschichte Berlins 54), Berlin 1933; W. Dübner, A. Glaßbrenner als sozialer Publizist, Masch. Diss. Berlin 1942; K. Gysi u. K. Böttcher, Unsterblicher Volkswitz, Berlin 1955 (Einleitung zum 1. Bd.), bes. S. 40 ff.

B. Vom Vormärz zur Reichsgründung

Rückblickend erscheint dem heutigen Betrachter das Biedermeier-Berlin als behaglich eingefriedetes Idyll, und er neigt dazu, die Schattenseiten der guten alten Zeit, die Kontraste zwischen arm und reich, aber auch die wirtschaftlichen Triebkräfte zu unterschätzen. Obwohl der Zeitraum zwischen 1815 und 1847 herausragender politischer Ereignisse ermangelt, bahnten sich doch die sozialökonomischen Vorgänge an, die das Gesicht der Stadt in Bälde vollständig umgestalten sollten. Berlin war unter der Regierung der preußischen Könige zu einer Stadt des Militärs, aber auch der Gewerbetreibenden geworden. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts betrug die Berliner Bevölkerung rund 178 000 Einwohner, davon gehörten etwa 13 600 zur Garnison, während etwa 49 000 in den Fabriken und Manufakturen, überwiegend des Textilgewerbes, tätig waren, also ungefähr ein Drittel der nichtmilitärischen Bevölkerung. Mit Recht sagt der Gewährsmann, auf den diese Angaben zurückgehen (Fr. W. A. Bratring, Statistisch-topographische Beschreibung der gesamten Mark Brandenburg, Berlin 1804f.): »Berlin ist im eigentlichen Verstande ein Fabrikort.«[108]

Krieg und Kriegsfolgen, der durch Einführung der Gewerbefreiheit (1810) verstärkte Konkurrenzkampf, brachten zahllosen kleinen Warenproduzenten erhebliche Einbußen, wenn nicht totalen Ruin. War das Handwerk in langsamem, vielfach unterbrochenem Niedergang begriffen, so setzte die industrielle Revolution in Preußens Hauptstadt verspätet und sporadisch ein.[109] Die traditionelle Berliner Textilbranche wußte sich nicht vor den englischen Spinn- und Webmaschinen zu behaupten, erst in der Folgezeit nahm die Berliner Konfektionsindustrie ihren Aufschwung.[110]

---

108 Vgl. P. Clauswitz, Die Städteordnung von 1808 und die Stadt Berlin, Berlin 1908, S. 4 ff.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 13 (vgl. S. 21); R. Dietrich, Von der Residenzstadt zur Weltstadt, in: Das Hauptstadtproblem in der Geschichte (Festgabe zum 90. Geburtstag Friedrich Meineckes), Tübingen 1952, bes. S. 128 ff.

109 Vgl. Köhler und Richter, a.a.O., S. VIII f., grundlegende Materialsammlung: L. Baar, Die Entwicklung der Berliner Industrie in der Epoche der industriellen Revolution, Diss. Hochschule für Ökonomie Berlin 1951 (Druckfassung: Die Berliner Industrie in der industriellen Revolution, Berlin 1966); zum folgenden siehe auch: W. Mottek, Wirtschaftsgeschichte Deutschlands, Bd. 2, Berlin 1964, bes. S. 43 ff., 56 ff., 65 ff., 79 ff., 130 ff.; 171 ff.

110 L. Baar, a.a.O., S. 116 ff.; vgl. R. Dietrich a.a.O., S. 129 f., siehe auch Köhler und Richter, S. 309.

Bereits um 1800 hatte man englische Dampfmaschinen installiert, zur ersten englischen Maschinenbauanstalt von 1815 gesellten sich alsbald Berliner Neugründungen, aber erst seit der Errichtung der Borsig-Werke im Jahre 1836 (am Oranienburger Tor) begannen Maschinenfabrikation und Metallindustrie zu florieren, entscheidend durch den Bau von Eisenbahnen gefördert. Nach statistischen Ermittlungen lebten 1846 etwa 25 000 bis 30 000 Arbeiter, etwa 20 000 Handwerksgehilfen, aber rund 27 000 Handwerksmeister in der Stadt.[111] Demnach dominierte in der Berliner Wirtschaft noch immer der handwerkliche Kleinstbetrieb, in dem der Meister allein oder nur mit einem Gehilfen arbeitete. Nur in wenigen Zweigen vollzog sich der Übergang von der handwerklichen und der manufakturmäßigen Produktionsweise zum Fabrikbetrieb.[112] »Die Situation in den Vierzigern ist für die Mehrzahl der Gewerbe derjenigen des vorangegangenen Jahrhunderts ähnlicher als derjenigen der kommenden Siebziger ... Die Maschine tritt als Konkurrenz ernstlich erst für die Textilarbeiter auf, als handwerkliches Arbeitsgerät noch gar nicht. Wirtschaftlich gesehen ist das Zeitalter Goethes für das Handwerk in der Tat ein Ausklang, rechtlich ein Übergang von den alten Formen des Zunftzwanges über teilweise verwirklichte Gewerbefreiheit zu jüngeren Formen der Gewerbeordnung.«[113]

Der 1834 gegründete Deutsche Zollverein begünstigte die Bildung eines gesamtdeutschen Marktes und erschloß auch den Berliner Fabrikanten neue Absatzgebiete. Der Personenbeförderung wie dem Großhandel diente der Bau von Eisenbahnen. 1838 fand die Einweihung der ersten Berliner Eisenbahnstrecke zwischen Berlin und Potsdam statt, bald wurde die Stadt mit den wichtigsten deutschen Handelszentren verbunden, mit Halle und Anhalt, mit Stettin und Frankfurt a.O., mit Hamburg.[114] Die Inbetriebnahme des Dampfwagens bedeutete eine Revolution des städtischen Ver-

111 L. Baar, a.a.O., S. 222 ff.; vgl. R. Dietrich, a.a.O., S. 126 f., siehe auch Köhler und Richter, a.a.O., S. 305 f.

112 Zum sozialen Aufbau der Bevölkerung: D. Meyer, Das öffentliche Leben in Berlin im Jahre vor der Märzrevolution, S. 11 ff.; vgl. Köhler und Richter, a.a.O., S. IX, R. Dietrich, a.a.O., S. 128.

113 R. Stadelmann u. W. Fischer, Die Bildungswelt des deutschen Handwerkers um 1800, S. 116.

114 Streckfuß, II, S. 303 f.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 301.

kehrswesens, mit der eine bisher ungeahnte Zunahme der Kommunikation, des Tempos, eine Erweiterung des Horizontes der Menschen einsetzte. Doch weckte dies Ereignis nach dem Quellenbefund zunächst nur geringen Widerhall im Lied. Denn das vorliegende, allzu glatt formulierte »Eisenbahnlied« eines Winkelpoeten knüpft nur in der zugrunde gelegten Weise an das Volkslied an, ohne daß sich mündliche Verbreitung konstatieren läßt. Augenscheinlich handelt es sich um einen lancierten Lobpreis, der propagandistisch das ungewohnte Beförderungsmittel schmackhaft machen sollte. Der technischen Neuerung standen die Benutzer mit Mißtrauen gegenüber, um erst allmählich Respekt und Horror mit gefühlsmäßiger Anteilnahme zu vertauschen.[115]

Eisenbahnlied
(Melodie: Ein Postknecht ist ein armer Wicht.)

Fort mit dem alten Schlendrian;
Wir lassen uns nicht halten,
Kutschieren mit der Eisenbahn,
Zum Trotz euch klugen Alten.
Bewegt euch langsam nur vom Ort,
Wir rutschen mit dem Zeitgeist fort
Nach Potsdam, Potsdam, Potsdam.
Tralalala.

Auf, Leute resolvirt euch bald,
Setzt euch in eure Wagen;
So wie der Glockenruf erschallt,
Geht's ab im wilden Jagen.
Der Wagenzug durchsaust die Luft,
Zurückgelegt ist bald die Kluft
Bis Potsdam ...
Tralalala.

Nun heißt es nicht mehr: Alleweil
Geht's Schritt vor Schritt nach Stralow,
Bald treibt der Dampf in größter Eil
Uns bis nach Quatimalo.
Soll liegen in der neuen Welt,
Doch heute ist der Cours gestellt
Nach Potsdam ...
Tralalala.

Wo bleibt ihr, Schönberg, Stegelitz,
Ihr Wandrer, Felder, Bäume,
Wenn wir durchstreifen, wie der Blitz,
Die wohlbekannten Räume?
Was steht ihr, Wirthe, an der Thür?
Kommt mit uns, machet uns Quartier
In Potsdam ...
Tralalala.

Viel rascher als der Vögel Flug
Treibt uns der Dampf von hinnen;
O könnten wir den rechten Zug,
Die Glücksbahn nur ersinnen!
Ihr Freunde, seid nur bei der Hand,
Wohl mancher in Berlin sie fand

115 Vgl. H. Bausinger, a.a.O., S. 33ff. (Eisenbahn als Objekt von Kinderreimen und Scherzliedern).

Und Potsdam ...
Tralalala.[116]

Immer neue Wirtschaftserfolge errang das Bürgertum, aber ihm war direkte politische Einflußnahme vorenthalten. Auch nach den Befreiungskriegen blieben die autoritäre Herrschaft des absoluten Königtums und die Privilegien des Feudaladels in Preußen weiterhin bestehen. Die Einführung der Städteordnung (1809) durch den Freiherrn vom Stein hatte den Berliner Bürgern nur ein begrenztes Maß an Selbstverwaltung garantiert, wobei es häufig zu Eingriffen der Regierung in die städtischen Angelegenheiten kam.[117] An die königlichen Verfassungsversprechungen von 1815 auch nur zu erinnern, galt als Staatsvergehen. Die Karlsbader Beschlüsse (1819) führten zu verschärfter Anwendung der Zensur und Überwachung der Meinungsäußerung.[118] Aus jener Zeit der »Demagogenriecherei«, als sich die Berliner Stadtvogtei mit angeblich staatsfeindlichen Elementen füllte, datiert der Spruch:

Wer die Wahrheit kennet
Und saget sie frei,
Der kommt nach Berlin
Auf die Stadtvogtei.

Weitgehend der Öffentlichkeit entzogen, breiteten sich demokratische Gedanken in Berlin vorab im Bereich der Universität und in intellektuellen Zirkeln aus. Erst die Nachrichten von der französischen Julirevolution und den polnischen Freiheitskämpfen gaben das Signal zu einer Politisierung der Stimmung, zu einem allgemeinen Ausbruch der Unzufriedenheit, die sich in der Berliner Schneiderrevolution (1830) und der »Feuerwerksrevolution« (1835) Luft machte. Diesen Zusammenstößen zwischen Kleinbürgern und Polizei fehlte indes feste Organisation und konkretes Ziel. Symptomatisch, daß bei der Schneiderrevolution (in Chamissos Gedicht »Klei-

116 Aus einem Heft »Sechs schöne neue Lieder von 1838« der Druckerei Trowitzsch in Berlin.

117 Vgl. Streckfuß, I, S. 96ff., P. Clauswitz, Die Städteordnung von 1808 und die Stadt Berlin, Berlin 1908; siehe auch: R. Dietrich, a.a.O., S. 112ff.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 56ff.

118 Vgl. Streckfuß, II, S. 268ff., 311ff., 348ff., L. Geiger, a.a.O., II, S. 389ff., 556ff.; Köhler und Richter, a.a.O., S. XIIIf., 241ff., 270ff.

dermachermut« verspottet) keineswegs politische Lieder erklangen – nein, wie die Chronik meldet, habe die Volksmenge das Räuberlied »Ein freies Leben führen wir« gebrüllt.[119]

Vorwiegend kleinbürgerliche und plebejische Schichten mit begrenztem Weltbild und noch geringem Reifegrad politisch-demokratischen Bewußtseins bildeten den Trägerkreis für den berlinischen Gassenhauer im Biedermeier. Mag auch schnodderiger Spott an den Obrigkeiten keineswegs fehlen, so heftet sich der Blick doch meist an die Dinge der direkten Umgebung, der Witz reibt sich an den Mißhelligkeiten des täglichen Lebens, ohne zu gezielter Opposition gegen das Regime selbst vorzustoßen. In spöttisch-ironischer Alltagskritik entlädt sich das innerliche Räsonieren, das Fontane der Gruppe der ausgedienten und in zivile Berufe als Handwerker und kleine Beamte übernommenen Soldaten zuschreibt. Abgesehen von Zufallsbelegen, etwa dem nicht sicher einzuordnenden Spottvers auf die Bauarbeiter am Kreuzberg »für acht Groschen Tageslohn«,[120] scheint das in dieser Epoche entstehende Berliner Proletariat für den Volksgesang nahezu stumm zu bleiben. Die Fabrikatmosphäre erstickte denen das Singen, die damit auf dem Feld, in der Spinnstube und der Werkstatt ihre Arbeit gewürzt hatten. Aus den vom Lande Zugewanderten, der agrarischen Überschußbevölkerung vor allem der östlichen Provinzen, aus verarmten kleinen Handwerkern und Heimarbeitern rekrutierten sich die Arbeitskräfte für die allmähliche Industrialisierung, für Eisenbahn- und Straßenbau. Minimale Löhne, zwölf- bis sechzehnstündige Arbeitszeiten ohne irgendwelchen sozialen Schutz charakterisierten die »extensive Ausbeutung« der industriellen Anfangszeit,[121] deren Ausmaß dem Blick der bürgerlichen Intelligenz nicht mehr verborgen bleiben konnte.

Zu den wenigen Schriftstellern, die sich mit der Lage der Arbeiter, ihren Lohn- und Arbeitsverhältnissen beschäftigen, gehören Ernst Dronke

---

119 Vgl. Streckfuß, II, S. 345 ff., 397 ff.; Köhler und Richter, S. 245 ff., 275 ff.; H. Obermann, Die Volksbewegungen in Berlin in den Jahren 1830–32, in: Berliner Heimat 3 (1956), S. 12 ff.

120 Vgl. die Ausführungen zum Parodieverfahren, S. 152 ff.

121 Vor allem L. Baar, a.a.O., S. 445 ff.; H. Mottek, a.a.O., S. 229 ff.; vgl. dazu Material bei J. Kuczynski, Die Geschichte der Lage der Arbeiter im Deutschland von 1880 bis in die Gegenwart, Berlin 1948, Bd. 1, S. 48 ff.

und Friedrich Saß, beide dem frühen Kommunismus nahestehend. Nach ihren Ermittlungen verdiente ein ungelernter Arbeiter im günstigsten Fall 3½ bis 4 Taler je Woche, aber eine vier- bis fünfköpfige Familie brauchte für einen bescheidenen Lebensunterhalt mindestens 3½ Taler.[122] Die elenden Lebensverhältnisse des Proletariats zerrütteten das Familienleben und verleiteten zur Gesetzesübertretung. In der Kriminalstatistik von Berlin nehmen Diebstahl und Vagabundentum die erste Stelle ein, man registrierte etwa 12 000 »latitierende« (d.h. obdachlose) Personen und 10 000 »prostituierende Frauenzimmer«. Ganze Straßen, wie die Petristraße und die Königsmauer, waren der Prostitution vorbehalten.[123] Im »Ochsenkopf« am Alexanderplatz hatte man Obdachlose zusammen mit Landstreichern und Arbeitsscheuen eingeliefert und zu Verrichtungen wie dem Bedienen einer Tretmühle verurteilt. Diesem berüchtigten Arbeitshaus ist ein Volksreim aus späterer Zeit gewidmet, der anläßlich eines fiktiven oder realen Katastrophenfalls die ganze Szenerie des Elends signalisiert:

> Ach, ach, ach, ach, Herr Meier,
> In' Ochsenkopp is Feier!
> Da brennt det janze Hinterhaus,
> Da schmeißt der eene den andern raus.[124]

Die Familienhäuser des »Vogtlandes«, die ersten Mietskasernen, hatte schon Bettina von *Arnim* im »Königsbuch« (1843) angeprangert, nach ihr schilderten sie viele oppositionelle Autoren. Zumeist waren es verarmte Handwerker, Weber, auch Invaliden, entlassene Sträflinge, die hier hausten, oft mehrere Familien in einem Raum zusammengepfercht.[125] Trostlos sah es mit den Arbeiterquartieren im Stralauer, Königs- und Spandauer Revier aus, relativ weit entfernt von den Fabriken im Südosten der Stadt. Mancher Proletarier konnte auf dem Heimweg der Lockung der Eckkneipen oder Kellerlokale nicht widerstehen.

> Nun arbeitet er mit kurzen Zwischenräumen vom Morgen bis zum späten Abend, endlich schlägt die Feierstunde. Was nun? Es ist Winter. Der Frost ist hart. Soll er nach seiner mühevollen Tagesarbeit heimkehren in sein von Kälte star-

122 Köhler und Richter, a.a.O., S. 311 ff.
123 Zur Kriminalität: Streckfuß, II, S. 630 ff.
124 Meyer/Mauermann, Nr. 142, S. 213.
125 Vgl. D. Meyer, a.a.O., S. 9 f.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 296 ff.

rendes Loch, wo ihn nichts erwarten als eine erschreckende Einsamkeit mit sich selber und das gellende Geschrei der Kinder seines Wirthes? Daß er sich dagegen sträubt, ist mehr als natürlich. Das Wenige, was er erworben, trägt er des Abends den Branntweinläden und Tabagien zu ... Die Leidens- und Arbeitsgenossen versammeln sich hier, hier tauschen sie sich aus, bei der Pfeife und beim Branntwein suchen sie lustig zu werden und daraus wird dann nur allzuhäufig die Roheit... Die Arbeiter Frankreichs vereinigen sich in Gesellschaften, deren offen ausgesprochener Zweck es ist, eine andere Weltgestaltung, in der die Arbeit mehr zu ihrem Rechte gelangt, herbeizuführen. Unsere deutschen Arbeiter vereinigen sich nur noch, um ihr Elend und das Unrecht, welches die Gesellschaft ihnen thut, für den Augenblick zu vergessen. Sie ersäufen es im Branntwein, sie lassen es in den Wolken ihrer Pfeifen verfliegen. Wer einmal in eine solche Arbeitermenge hineingeräth und die Gespräche der Stammgäste belauscht, der wird sich in der That wundern, wie dieses Volk sich um das bemüht, was ihm so tief in sein Fleisch schneidet.[126]

Diese zeitgenössische Schilderung führt uns die Situation des Feierabends vor Augen, da die Arbeiter die Alltagsmisere zu vergessen versuchten, sich zerstreuten, statt sich zur Überwindung der Not zu sammeln.[127] Es wurden Gassenhauer gesungen, in denen Galgenhumor mitschwingt, keine Kampflieder. Aus solch ausweglos erscheinenden Elendssituationen leiten sich die lethargischen, fatalistischen Haltungen vieler später überlieferter Rinnsteinlieder her. In der Beengtheit des Gesichtskreises, im Unvermögen solidarisch eine Verbesserung der Lage zu erzwingen, berühren sich lumpenproletarische und kleinbürgerliche Schichten.

Der klassenbewußte Teil der arbeitenden Bevölkerung war jedoch nicht gewillt, dauernd Verzicht auf politische und soziale Gleichberechtigung zu leisten. Eine Keimzelle der Berliner Arbeiterbewegung bildete der 1844 gegründete Handwerker- oder Gesellenverein, der zunächst zur Förderung der Geselligkeit und zur praktischen und theoretischen Fortbildung der Handwerker dienen sollte. Allein die Mehrzahl der Proletarier fand keinen Zugang. Den Quellen zufolge scheinen die Lieder, die hier von einem Männerchor erklangen, vorwiegend dem Repertoire des Vereins- und Innungsgliedes verhaftet zu sein, sofern nicht einzelne Mitglieder (wie der künftige Revolutionär Stephan Born) neue Dichtungen programmatischen

126 Fr. Saß, Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung, Leipzig 1846, S. 15.
127 Vgl. G. Knepler, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, S. 492 f.

Inhalts auf bekannte Melodien vortrugen,[128] Vorläufer des politischen Kampf- und Bekenntnisliedes der organisierten Arbeiterschaft. Auch in der Folgezeit stehen sich Milieu der Kneipe und Parteiversammlung ebenso diametral gegenüber wie der politisch indifferente Gassenhauer und das Massenlied der politischen Parteien.

Grotesk genug, daß zur Zeit des »Kommunistischen Manifestes« der preußische König mit dem Gedanken spielte, einen Schwanenorden zur ritterlichen Bekämpfung von Not und Elend zu gründen. An den Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. (1840 bis 1861), des »Romantikers auf dem Königsthron«, hatten sich hochgespannte Erwartungen geknüpft. Tatsächlich schien er einen Umschwung in der preußisch-deutschen Innenpolitik einzuleiten.[129] Bald jedoch ward der Monarch von Feudaladel und pietistisch-orthodoxen Gruppen auf die Seite der Reaktion gedrängt. Die Widersprüche zwischen den liberalen Interessen der Bourgeoisie, den demokratischen Forderungen des Volkes und dem halbbürokratischen, halbabsolutistischen Regime verschärften sich rapid. So bahnte sich die Revolution an.[130]

Lebhaften Unwillen erregte bereits das Todesurteil gegen den ehemaligen Storkower Bürgermeister Tschech, der ein Attentat auf das preußische Königspaar versucht hatte (28. Juli 1844).[131] Aus diesem Anlaß entstand ein Lied, das unter dem Deckmantel moralisierenden Bänkelsängertones unverhohlenen Spott über den Landesfürsten ausschüttet. Wie der spätere Historiograph des preußischen Staates, Heinrich von Treitschke, urteilte, zog der Sang »das unheimliche Ereignis in den Schmutz der Gosse herab; seine hämischen Witze über das fromme Königspaar klangen fast, als ob der Bänkelsänger bedauerte, daß der verruchte Attentäter nicht besser getroffen hatte«.[132] Eduard Vehse bemerkte, wie unbeliebt der König beim Volk geworden sei und wie das Attentat zur Verhöhnung provoziere, »in

128 Vgl. die Zeugnisse von Ernst Dronke und Stephan Born bei Köhler und Richter, a.a.O., S. 343 ff.

129 Vgl. Streckfuß, III, S. 21 ff., 109 ff., 146 ff.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 283 ff.

130 Marx und Engels, Revolution und Konterrevolution in Deutschland. Berlin 1951, S. 21 ff., 33.

131 Streckfuß, III, S. 184 ff. Vgl. A. v. Seld, Vertrauliche Mitteilungen vom preußischen Hofe, Berlin 1865, S. 31–34.

132 H. v. Treitschke, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, 1879 ff., Bd. 5, S. 268.

zahlreichen Versionen rieb sich der Berliner Witz an dem Benehmen des Königs bei dem Attentat, und im September 1844 sang man im Volk Bänkelsängerverse: War wohl je ein Mensch so frech...«[133] Bereits sechs Wochen nach dem Vorfall notierte Varnhagen von Ense Bruchstücke des moritatenähnlichen Liedes nach zwei Versionen.[134] Erstmals ist der vollständige Wortlaut gedruckt in Johann Scheers Buch »Das enthüllte Preußen« (1845). Hier wird in einem historischen Märchenspiel Friedrich Wilhelm IV. in der Gestalt des Kaisers von China neben seinen Hofleuten verspottet. Als ein Königsmörder alle in Schrecken versetzt, vernimmt man den Eckensteher Nante »drehorgelnd in der Ferne«:

War wohl je ein Mensch so frech,
Als der Bürgermeister Tschech?
Denn er traf auf ein Haar
Unser theures Königspaar.
Ja, er traf die Landesmutter
Durch den Rock ins Unterfutter usf.

Unter den 22 Fassungen des Liedes, die Steinitz bespricht, zieht keine das Attentat so ins Lächerliche wie diejenige der Deutschen Brüsseler Zeitung von 1847 mit den zugespitzt-sarkastischen Schlußversen:

Hatte je ein Mensch so'n Pech
Wie der Bürgermeister Tschech,
Daß er diesen dicken Mann
Auf zwei Schritt nicht treffen kann.[135]

Wenige Berliner Gassenhauer haben eine solche Resonanzbreite gewonnen wie dieses trotz aller Verbote nicht auszurottende Spottlied, dessen Nachwirkung sich neben gewichtigen literarischen Zeugnissen bis hin zu Fontanes »Frau Jenny Treibel« auch in dem Nebenumstand erweist, daß fortan die zunächst scherzhafte Wortneubildung »Attentäter« allgemein üblich

133 E. Vehse, Illustrierte Geschichte des preußischen Hofes, Bd. 2, Stuttgart 1901/02, S. 300.

134 Aus dem Nachlaß Varnhagens v. Ense, Tagebücher, Bd. 2, Leipzig 1861, bes. unter dem 21. Sept. und 29. Sept. 1844. Zum Historischen siehe jetzt: M. Löwenthal, Der goldene Galgen, Berlin 1951, S. 116 ff.; W. Steinitz, II, S. 130 ff.

135 Vgl. oben S. 161 ff. Siehe Liedersammlung Nr. 50, S. 345 ff.

wurde. Die Faszination resultierte nicht zuletzt aus dem Widerspruch zwischen dem bissigen Text und der zugrunde gelegten martialischen Sangesweise.[136]

Infolge der Wirtschaftskrise von 1847 steigerte sich die Not der arbeitenden Bevölkerung unerträglich; so kam es in Berlin zu einer Hungerrevolte der Industriearbeiter, der sogenannten »Kartoffelrevolution«.[137] Das Folgejahr brachte die gewaltsame Entladung des seit langem angehäuften Explosivstoffes; den auslösenden Funken schlug die französische Februarrevolution. Höhepunkte der in allen deutschen Ländern auflodernden bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848 waren die Aufstände in den Hauptstädten Österreichs und Preußens.[138] Die dramatischen Berliner Märztage mit dem Barrikadenkampf des Volkes gegen die preußischen Truppen spiegeln sich in Freiligraths flammendem lyrischem Appell »Die Lebenden und die Toten«, in erzählenden und satirischen Versen Glaßbrenners von unterschiedlicher Qualität, in einer Überzahl anonymer Flugblattgedichte, die augenblicksgeboren, auch den weiteren Gang der Geschehnisse kommentierend und massierend begleiteten.[139]

Die Besetzung der Hauptstadt durch den General Wrangel half der Konterrevolution zu leichterrungenem Sieg, war doch die demokratische Bewegung ohne einheitliche Ideologie und Organisation: Die Arbeiterschaft noch kaum klassenbewußt, das Kleinbürgertum zersplittert und schwankend, während die liberale Bougeoisie, von einer Volksrevolution zurückscheuend, mit den feudalen und militaristischen Mächten paktierte. So lastete die stockreaktionäre Richtung drückend auf Berlin, alle Sektoren des öffentlichen Lebens beherrschend und mit dem Druckmittel straffer Polizeigewalt operierend. Gewisse konstitutionelle Zugeständnisse ausge-

136 Zum Parodieverfahren siehe S. 160. Ausführliche Behandlung der Textgeschichte des Liedes: Steinitz, II, 1961, Nr. 199.

137 Streckfuß, III, S. 325 ff.; D. Meyer, S. 81 ff.; Köhler und Richter, a.a.O., S. 375 ff.

138 Zur Revolution 1848 in Berlin: A. Wolff, Berliner Revolutionschronik 1851–54; Streckfuß, IV; E. Kaeber, Berlin 1848, 1948; K. Obermann, Deutschland von 1815 bis 1849 (Lehrbuch der deutschen Geschichte, VI), 1961, S. 217 ff. (mit vielen Literaturnachweisen).

139 Vgl. Chr. Petzet, Die Blütezeit der politischen Lyrik, München 1909, bes. S. 485 ff.; Br. Kaiser, Die Achtundvierziger, Weimar 1953, S. 366 ff., 401 ff.

nommen (Einführung des Dreiklassenwahlrechtes 1849, Verkündigung der Verfassung 1850), blieb von den Volksforderungen nicht viel mehr als die Freiheit, auf der Straße zu rauchen ... Erst der Regierungsantritt Wilhelms I. (1858 Regent, 1861 König) bringt geringfügige Konzessionen gegenüber der liberalen Bourgeoisie, fördert aber die Militärstaatlichkeit. Der schließliche Sieg der Blut- und Eisenpolitik seines Kanzlers Bismarck, der eine nationale Einigung von oben durchsetzte, bekehrte manchen alten Achtundvierziger zum Anhänger des militaristisch-junkerlichen Prinzips.[140]

Wie seit den Befreiungskriegen nicht wieder, hatte die Revolution eine politische Atmosphäre beim Berliner Bürgertum wachgerufen. Seit den Märztagen traten Straßenredner der verschiedensten Schattierungen auf, zahlreiche Debattierklubs bildeten sich, eine wahre Flut von Plakaten, politischen Mauer- und Eckenanschlägen schwoll an, aktuelle Blätter flatterten auf, etwa die »Ewige Lampe«, »Der Berliner Krakehler«, »Die Lokomotive« und der dauerhaftere »Kladderadatsch« (von Dohm, Loewenberg und Kalisch begründet).[141] Allein sieben Theater öffneten ihre Pforten zwischen 1848 und 1850; an erster Stelle das Friedrich-Wilhelm-Städtische Theater (das nach Schließung der »Königstadt« 1851 das Volksstück pflegte, bis es zur Operette überging), dann mehrere Sommerbühnen vor den Toren, oft wahre »Volks-Krakehl-Theater«, schließlich Callenbachs Vaudeville-Theater in der Chausseestraße (1859 von Meysel, 1865 von Woltersdorff erworben) und Gräberts Vorstädtisches Theater auf Wollanks Weinberg. Nach Curt Meyers Nachweis haben die Zeitereignisse nirgends so wie in Berlin ihren theatralischen Niederschlag gefunden und zur höchsten Entwicklungsstufe der bodenständigen Posse geführt – Ausdruck des wach gewordenen politischen Bewußtseins des Volkes.[142] Alle Parteien boten politische Szenen an, ihre Tagesaktualität verraten schon im Titel dramatische Sati-

140 Vgl. die Darstellung der Epoche bei E. Engelberg, Deutschland von 1849 bis 1871, Berlin 1959.

141 Vgl. Streckfuß, IV, S. 267 ff.; A. Wolff, Berliner Revolutionschronik, I, S. 345 ff., II, S. 386 ff., III, S. 53 ff.; A. Buchholtz, Die Berliner Literatur von 1848, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 2. Jg. 1898/99, S. 83 ff.; E. Kalkschmidt, Deutsche Freiheit und Deutscher Witz, Hamburg, Berlin, Leipzig 1928, S. 87 ff.

142 C. Meyer, Alt-Berliner politisches Volkstheater (1848 bis 1850) (Die Schaubühne 40), Emsdetten 1951. Dagegen G. Wahnrau, a.a.O., S. 404 ff.

ren wie »Die Barrikade am Köllnischen Rathaus«, »Bürjerwehreken, sichste wie de bist«, »Nante als Nationalversammelter« (A. Hopf 1848), »Eigentum ist Diebstahl oder der Traum eines rothen Republikaners« (R. Hahn 1849). Voll aggressiven satirischen Witzes setzen sich die Possen des Kladderadatsch-Mitbegründers David *Kalisch* mit den Zeitproblemen auseinander. »Einmal hunderttausend Taler« (1847) war sein Debüt an der »Königstadt«, an der auch die folgenden Stücke ihre Premiere erlebten: »Berlin bei Nacht« (1849), ein »Schwanengesang auf die entschwindende schwarzrotgoldene Freiheit« oder »Junger Zunder – alter Plunder« (1850), die »Tragikomödie des revolutionären Intellektuellen«; sie wirkten nicht allein durch Themenwahl, dramatische Führung und Personencharakteristik, auch durch die Couplets als integrierenden Bestandteilen der mimischen Darstellung.[143] Mit der Niederlage der Revolution mußte sich auch die Volksposse den Obrigkeiten unterordnen.

Verhältnismäßig wenig folklorisierte Lieder sind aus den Jahren 1848/49 erhalten. Allerdings tragen revolutionäre Flugblätter den Vermerk »Ein Gassenhauer« oder geben eine bekannte Singweise an. Es ist jedoch im Einzelfall schwer festzustellen, ob man sie überhaupt gesungen hat und inwieweit sie ins Volk drangen.[144] Die massenweise emporschießenden Publikationsmöglichkeiten der Märztage mögen dem spontanen politischen Volksgesang den Weg verstellt haben. Wahrscheinlich gerieten allzu ephemere Schöpfungen bald wieder in Vergessenheit. Zu den Vorboten des Volksaufstandes dürfte ein Flugblattgedicht auf den Stralauer Fischzug »Faule Fische! geangelt in Stralow« gehören, das nach Küglers Vermutung den Gitarristen Boquet zum Verfasser hat.[145] Diese Parodie auf Mignons Lied »Kennst du das Land« attackiert mit beißendem Spott, mit einem von Strophe zu Strophe gesteigerten Ingrimm, die herrschenden Mächte.

143 Vgl. die Charakteristiken bei C. Meyer, Alt-Berliner politisches Volkstheater, S. 19 ff.
144 Wiedergabe und Untersuchung eines Teils der Revolutionslieder bei Steinitz, II, Gruppe VI.
145 H. Kügler, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 46 (1929), S. 103.

Faule Fische!

Geangelt in Stralow.

Kennst Du des Dorf, wo die Kartoffeln blühn?
Berliner lagern uffen Wiesenjrien?
In jede Hand 'ne Kümmelpulle blitzt,
Wo rechts un links die Knoblochsbrühe sprützt?
Kennst Du des woll? — Dahin, dahin,
Will ick mit Dir, jeliebte Juste, ziehn!

Kennst Du die Spree, wo man die Fische fängt,
Die man hernach den Magistratus schenkt?
Den jroßen Krebs, der ville Jahre schon,
Blos rückwärts looft, wie 'ne Magistrats-Perschon?
Kennst Du ihm woll? — Dahin, dahin,
Will ick mit Dir, jeliebte Juste, ziehn! —

Kennst du den Mann, der Wein wie Wasser drinkt?
Uf deitsche Einheit Hoch's! un Vivat's bringt?
Nach jedet Glas die Nagelprobe macht,
Un heemlich sich dabei in't Fistken lacht? —
Kennst Du ihm woll? — Na ob, na ob!
Den laaß jo ziehn, sonst werr ick böcklich grob!

Kennst Du det Haus, wo man drei Dahler kriegt,
Un schlafend uf de Polsterbänke liegt?
Wo man Gesetze macht, so faul und schlecht,
Det man vor Wuth die Kränke kriejen möcht'? —
Kennst Du et woll, det Singemaul?
Jeliebte Juste, det is oberfaul!

Kennst Du die Stadt, wo man bei jedem Schritt
Uf eenen Ochsen oder Esel tritt?
Wo man die Milch verplanscht un Pferde schind't,
Wo die Beamten Schinderknechte sind?
Kennst Du se woll? — Die Schurkenstadt,
Ick wünsche, des sie Moskau's Schicksal hat! —

Kennst Du den Mann, der da so 'rum spaziert,
Als ob er't Bummeln aussen Grund studiert?
Der sich so breet macht uffet Trotteba,
Als wäre blos vor ihm die Straße da?
Kennst Du ihm woll? — Det issen Millionair,
Een Deutscher Einheits-Reichs-Constabelär.

Kennst Du det Land, wat stets von Einheit spricht,
Un doch sich immer in de Haare liegt?
Blutisel saugen vierunddreißig dran;
Jetzt setzt man noch en'n Pferdeisel an.
Kennst Du et woll? — O Schimpf und Schmach!
Ick jeh nach China. — Juste pfeif mir nach! —

Nach von Goethe.

Unbekannt: „Faule Fische“

(Strophe 5)
Kennst du die Stadt, wo man bei jedem Schritt
Uf eenen Ochsen oder Esel tritt?
Wo man die Milch verplanscht un Pferde schind't
Wo die Beamten Schinderknechte sind?
Kennst du se woll? – Die Schurkenstadt,
Ick wünsche, das se Moskau's Schicksal hat! –[146]

Aus den Revolutionskämpfen selbst sind Drohverse auf den verhaßten Kartätschenprinzen überliefert, der im Herbst 1848 nach Berlin zurückkehren sollte:

Komme doch, komme doch, Prinz von Preußen,
Komme doch, komme doch nach Berlin!
Wir woll'n dir mit Steine schmeißen
Und das Fell über die Ohren ziehn.

Angeblich stellte die Strophe die Umformung einer ähnlichen von konservativ gegenrevolutionärer Gesinnung dar. Die Bürgerwehr hatte nach Abzug des Militärs den Ordnungsdienst verrichten müssen und erhoffte die Rückkehr des Kronprinzen:

Komme doch, komme doch, Prinz von Preußen,
Komme doch, komme doch nach Berlin!
Wir woll'n dir willkommen heißen
Und nicht mehr auf Wache ziehn.[147]

Auch nach der Niederlage des Aufstandes löckt der Volkswitz noch wider den Stachel, bis sein Widerstand einem weniger gefährlichen Räsonieren weicht. So kennt man Verse, die auf Worte des Generals Wrangel anspielen und den potentiellen Terror der Regierungstruppen ausmalen:

In Berlin sagt er,
sollst du sehn,
wächst das Gras,
sollst es mähn.

Und die Köppe
mähste mit,
sie sind reif
für den Schnitt.

146 Vollständige Wiedergabe des Flugblattgedichtes siehe Sammlung S. 352f.; bei Kügler sind nur die beiden ersten noch ziemlich zahm gehaltenen Strophen veröffentlicht.

147 Vgl. Steinitz, II, Nr. 232, S. 261f.

Unbekannt: »Eine Wasserpartie nach Stralau«, um 1860

Wie sich zeigen wird, gewinnen diese parodistisch gehaltenen Revolutionslieder ihre eigentliche Würze durch die Spannung zwischen einer bekannten Vorlage oft recht harmlosen Charakters und der aggressiven Neudichtung. In den Jahren der schwärzesten Reaktion ermahnt eine andere Parodie (auf Stolbergs »Der schwäbische Ritter an seinen Sohn«) ironisch den Kleinbürger, sich lieber an kulinarische Genüsse, an die Vergnügungen der Weißbierstuben und Tabagien zu halten, als zum Rebellen zu werden.

Rippespeer und Sauerkohl

Sohn, hier hast Du Rippespeer,
Eß' ihn uf – ick mag nich mehr.
Nimm Dich ooch den Sauerkohl,
Ich will ruhn, mich is nich wohl.

Hätte jeder so'n Jericht,
Würd' er keen Rebeller nicht,
Sondern wäre jederzeit
Unterdahn der Obrigkeit.

Sondern in die Tabagie
Setzt er sich zu die Parthie,
Trinkt der Weißen zwee ooch drei,
Spielet Schafkopp un is frei.

Det Jerichte, fett und rar,
Eß ick schonst seit dreißig Jahr;
Heite wieder, schön un frisch,
Bracht' es Mutter uf den Disch.

Denn is Eener satt und dick,
Denkt er nich an Pullentick,
Und setzt sich mit keen Jewehr
Jegen dem Jesetz derquer.

Dies mein Sohn, bedenke wohl,
Ehr' mich Rippespeer un Kohl.
Wenn Du's machest so wie ich,
Werscht Du keen Verbrecher nich.[148]

Der politische Druck muß lähmend auf Volksgesang und Straßenmusik gewirkt haben. Von dem geringen Quellenmaterial läßt sich zweifellos ein Rückgang an überlieferten Berliner Gassenhauern für die Jahre nach 1849 ablesen. In den chronologischen Darstellungen von Böhme und Tappert werden zwar für den Zeitraum zwischen Revolution und Reichsgründung mancherlei Scherzverse angeführt, vor allem Parodien auf Tänze und Märsche, die man wie anderswo auch in Berlin sang, jedoch ermangeln sie im Vergleich zu biedermeierlichen Gassenhauern häufig der unverwechselbaren Lokalfarbe. Fast nur die Couplets der Possen enthalten zeitkritische

148 F. E. Moll, Illustrierte Berliner Vocativus, Berlin 1857, S. 4–5. Die ersten beiden Verse nach dem Volksmund: Meyer/Mauermann, Der richtige Berliner, Nr. 348, S. 228.

Anspielungen. Der Liedüberlieferung zufolge dürften weitaus mehr städtische Kriminalfälle als Ereignisse der Innen- und Außenpolitik das Interesse breiter Kreise gefunden haben: das Flugblattlied von »Tomaschek und dem Plättbrett« (1851), noch mehr aber der in Gestalt der Gregy- oder Quintchenpolka (mit der Schlußstrophe »Das größte Portemonnaie hat Ladewig«) besungene Mordfall (1865) wurden zu Reißern.[149] Zum spärlichen Befund an folklorisierten berlinischen Liedern korreliert ein Bericht Ludwig Löfflers, die Maßnahmen der Polizei gegen die ihm so verhaßten Straßenmusikanten befürwortend, ausgenommen die Kriegsinvaliden, denen man anstandslos die Konzession zum Drehorgelspiel gewährte.

> Schlechte Musik existiert fast nicht mehr, und selbst die alten, auf den Höfen herumziehenden schlechten Harfenistinnen und Leierkastendreher scheinen allmälig zur Mythe zu werden. Die Zahl derselben scheint – Dank sei es der väterlichen Sorge der Polizei – in der letzten Zeit bedeutend abgenommen zu haben und noch täglich abzunehmen ... Man ist jetzt zurückhaltender als je mit dem Schein für solche Erpressungen, man ist so strenge, daß es in Kurzem leichter sein wird, die Concession zu einem Theater zu erhalten, als die, eine Drehorgel herumzutragen. Dank sei also der Sicherheitspolizei, daß dies schreckliche musikalische Wesen immer mehr abnimmt und fast nur noch der alte Invalide das Recht hat, harmlose Spaziergänger zu insultiren. Diesem spendet man gern das kleine Almosen. »Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben«, ist die einzige Civilversorgung des zusammengeschossenen Krüppels.[150]

Andrerseits läßt sich ein beträchtlicher Aufschwung des Amüsiergewerbes registrieren; von der Regierung durchaus toleriert, wurde doch hierdurch eine aufkeimende Opposition abgefangen. Zu den Tanzlokalen – berühmt waren nach der Jahrhundertmitte Krolls Etablissement, das Orpheum, das Ballhaus auf der Joachimstraße – treten in den sechziger Jahren schon die Cafés chantants, Singspielhallen mit buntem Programm für kleinbürgerliches und Vorstadt-Publikum, die der Berliner später onomatopoetisch als Tingeltangel bezeichnet.[151]

---

149 Einige dieser Parodien, vor allem aber letztgenannter Gassenhauer, werden im Abschnitt über das Parodieverfahren besprochen, bes. S. 136.

150 L. Löffler, Berlin und die Berliner, Leipzig 1856, S. 79 f.

151 Vgl. bereits K. L. Kapp, Berlin im Jahre 1869, Berlin 1869, S. 182, 211 f.

Heinrich Zille, um 1910 (aus dem Simplizissimus): Vorstadt-Tingeltangel: »Frau Direktor! Uff de Jarderobe is schon wieder ken Eimer!«

Nach der gescheiterten Revolution sah sich das liberale Bürgertum allein auf das Feld der wirtschaftlichen Aktivität angewiesen. Zur Geltung kamen die Typen des Finanzmanns und Entrepreneurs und gaben der kommenden Gründerzeit ihre Signatur; etwa der Bankier Bleichröder, Mitbegründer der Berliner Handelsgesellschaft (1856), aber auch finanzieller Vertrauensmann Bismarcks, oder der Eisenbahnkönig Strousberg, der ein märchenhaftes Vermögen, eigene Fabriken, Hüttenwerke, Rittergüter und Schlösser erwarb, um Anfang der siebziger Jahre Bankrott zu machen.[152]

152 Vgl. R. Glatzer, Berliner Leben 1870–1900, Berlin 1963, S. 72 ff.

Die Etablierung immer neuer Fabriken zog die Landbewohner scharenweise in die Stadt; so stieg die Einwohnerzahl Berlins in den Jahren 1840 bis 1870 von 300 000 auf 800 000. Durch die Eingemeindung der bisherigen Vororte im Norden, Wedding, Gesundbrunnen und Moabit und südlicher Gemarkungen (Neu-Schöneberg, Teile von Tempelhof) vom Jahre 1861 erweiterte sich das städtische Weichbild, die heutigen Bezirke Mitte, Wedding, Prenzlauer Berg, Friedrichshain, Kreuzberg, Tiergarten umfassend, indes künftige Vororte wie Schöneberg, Wilmersdorf, Rixdorf noch kleine Dorfgemeinden, Charlottenburg und Spandau selbständige Städte waren. Dem dünnbesiedelten Westen, dem Tiergarten- und Geheimratsviertel, standen die übervölkerten Arbeiterviertel im Norden, Nordosten und Osten gegenüber.[153] Die Baupolizeiordnung von 1853 animierte geradezu zum Bau schematisch angelegter mehrgeschossiger Mietskasernen auf engstem Raum. Anstatt das bisher ziemlich wilde Wachstum der Stadt zu regulieren, führte der Bebauungsplan des späteren Stadtbaurates Hobrecht (1858 bis 1861) durch detaillierte Festlegung des Straßennetzes mit uniformen Grundstückgrößen zur Bauspekulation.[154] Bereits in den sechziger Jahren glossiert ein Possen-Couplet diese Mißstände der bösen neuen Zeit:

Anno dazumal und Anno heut

»Ein neues Haus laß ich mir bau'n,
Zwei ganze Stock hoch soll es sein,
Doch Leute muß man auch drin schau'n,
Drum nehm ich noch zwei Miether ein;
Drei Jahre werden wohl vergehn,
Eh' das wird fest und sicher stehn.
Ach Häuser bauen – welche Qual!«
So war es Anno dazumal! –

»Herr Architekt, bau'n Sie mir'n Haus,
Wo ich schlag' recht viel Miethe raus,
Sind ooch die Stuben schmal und klein,
Fünf Stock hoch kann es immer sein,
Doch muß es etwas schnelle gehn,
Und bald uff diese Stelle stehn,
Vier Wochen haben Sie Zeit!«
So ist es Anno heut: ja heute! heute! heut'![155]

153 A. Lange, Berlin zur Zeit Bebels und Bismarcks, Berlin 1959, S. 30 ff.; R. Dietrich, a.a.O., 119 ff.; vor allem P. Clausewitz, Die Pläne von Berlin und die Entwicklung des Weichbildes, S. 96 ff., 100 ff.

154 A. Lange, a.a.O., 109 ff.; R. Glatzer, a.a.O., S. 36 ff.; vgl. bes. H. Ehrlich, Die Berliner Bauordnung, Diss. TH Berlin, Jena 1933; E. Heinrich, Der Hobrechtplan, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 13 (1962), S. 41 ff.

155 Strophen 1 und 2. Aus: Berliner Leierkasten-Couplets von Eduard Linderer. Gesungen auf dem Vorstädtischen Theater zu Berlin in den Possen: »Hauswirth und Miether« und »Die Musikanten von Berlin«. (Berliner Stadtklatsch. Nr. 18, Ed. Bloch, Berlin o.J., c. 1856.)

Mit unverblümter Sozialkritik wird hier die Rücksichtslosigkeit der Geschäftemacher gegenüber der minderbemittelten Bevölkerung angeprangert. Dem sozialen Elend sucht die Stadtverwaltung durch Notstandsarbeiten vergeblich entgegen zu steuern, ebensowenig richteten wohlgemeinte »Vereine gegen Verarmung und Bettelei« aus. Durch Streiks erzwangen die Arbeiter in den sechziger Jahren einige Erleichterungen, Verkürzung der Arbeitszeit und Erhöhung der Löhne.[156] Folklorisierte Lieder über ihre Nöte und ihre Kämpfe sind aus dem damaligen Berlin nicht bekannt. Die ersten Arbeiterorganisationen, Lassalles »Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein« (1863) und die von Bebel und Liebknecht gegründete Sozialdemokratische Arbeiterpartei (1869)[157] erfaßten zunächst nur kleine Kreise der werktätigen Bevölkerung in den Großstädten; über die Hälfte aller Berliner waren dem Kleinbürgertum verhaftet, das die Lebensformen des Vormärz weiterbewahrte.

Daß es noch idyllische Winkel in der werdenden Weltstadt gab, zeigen Raabes »Chronik der Sperlingsgasse« (1856), Gedichte Gottfried Kellers, der von 1850 bis 1855 in Berlin lebte, nicht zuletzt Bilder Menzels und verschiedener Kleinmeister bis zu Julius Jacob im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Aber mit dem Abbruch der letzten Stadtmauern (1867) verschwand das alte Berlin zusehends, die patriarchalischen Bindungen lockerten sich, die vertrauten Straßentypen starben aus. Treffender als in den Büchern des Bismarck-Geheimschreibers Hesekiels und in denen des liberalen Romanciers Spielhagen ist die Berliner Gesellschaft zwischen Revolution und Reichsgründung eingefangen im Possen-Repertoire des Wallner-Theaters. Im Jahre 1859 wurde diese Bühne als »Königstädtisches Vaudeville-Theater« in der Blumenstraße gegründet, 1864 im neuen nach dem Direktor benannten Haus wiedereröffnet; zum Publikum gehörten die Bewohner des Frankfurter Viertels, Handwerker und kleine Gewerbetreibende.[158] Die gelungensten Stücke von David *Kalisch* »Der Aktienbudiker« (1856, im Laufe des Jahres noch einhundertzehnmal aufgeführt), »Ein

156 Vgl. L. Baar, a.a.O., S. 503 ff.

157 Vgl. außer den klassischen Werken zur Geschichte der Berliner Arbeiterbewegung von E. Bernstein und Fr. Mehring die bei A. Lange, a.a.O., S. 63 ff., und R. Glatzer, a.a.O., S. 78 ff., angegebene Literatur.

158 C. Meyer, Das Theater Franz Wallners, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 5 (1954), S. 54; vgl. G. Wahnrau, a.a.O., S. 439 ff.

gebildeter Hausknecht«, »Berlin wie es weint und lacht«, »Berlin wird Weltstadt« standen »im Kampf um soziale Befreiung und um Erringung des demokratischen Rechtes auf freie Meinungsäußerung«.[159] Sie verfochten die Ehre solider Berufsarbeit, den Gedanken der nationalen Einheit und kritisierten den Roué und Parvenu, Bildungsdünkel und Glücksrittertum. Auch die satirischen Couplets Kalischs dienen noch durchaus als politische Waffe und spielen pointiert auf Tagesfragen an oder geben Bilder aus dem sozialen Leben Berlins:

Oben gibt ein Wuchrer Feste,
Unten steht in Wut
Einer, dem er einst abpresste
All sein Hab und Gut.
Oben glänzet in dem bunten
Saal der Lüster Pracht,
Plötzlich tönt ein Schuß von unten
Durch die stille Nacht!
Oben werden lustig eben
Lebehochs gebracht!
Das ist das Berliner Leben,
Wie es weint und lacht.

Auf den Fang der Wüstling lauert,
Für das Elend blind,
Dort im Winkel kauert, schauert
Ein verlassen Kind.
Spottend jedem Erdenjammer
Tanzt man hier und springt,
Dort in dunkler Bodenkammer
Die Verzweiflung ringt.
Hier der Freude heitres Streben,
Dort des Kummers Nacht.
Das ist das Berliner Leben,
Wie es weint und lacht.[160]

Als Augenzeuge der Berliner Posse in ihrer Glanzzeit äußert sich Gottfried Keller brieflich besonders anerkennend über die Darstellung der ebenso witzigen wie aktuellen Gesangseinlagen durch die Komiker, deren auch gestisch wirksamen Vortrag das Orchester treffsicher akzentuiere. »... Ich habe es lebhaft mitgefühlt, wie in solchen Augenblicken das arme Volk und der an sich selbst verzweifelnde Philister Genugthuung findet für angethane Unbill, ja wie solche leichte Lufthiebe tiefer dringen und nachhaltiger wirken als manche Kammerrede.«[161]

---

159 C. Meyer, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte, S. 62. Zur Berliner Posse: vgl. A. Gerstmann, in: Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte, Ludwig Geiger zum 70. Geburtstag, Berlin 1918, S. 379; M. Jacobs, in: Der Bär von Berlin 11 (1962), S. 62 ff.

160 D. Kalisch, Berlin wie es weint und lacht, Berlin 1858, S. 62 ff.

161 G. Keller, den 4. März 1851 an H. Hettner, in: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, hg. von E. Ermatinger, Bd. 2, Stuttgart und Berlin 1919, S. 271 (vollständige Wiedergabe im Dokumententeil, S. 238 f.).

Die Couplets auch der erfolgreichsten Possen von David Kalisch wurden freilich kaum folklorisiert, mit ihrer verstandeskühlen und unsentimentalen Attitüde näher der Witzblatt-Journalistik als dem volkstümlichen Lied. Als geflügelte Worte zitierte man indes Wendungen wie »Das kann nur ein Berliner sein« (aus »Hunderttausend Theater«) oder »Ein bißchen Französisch, das macht sich gleich wunderschön« (aus »Ein gebildeter Hausknecht«). Manch gemütvolleres Stück aus dem bühnenmusikalischen Schaffen August Conradis, zeitweilig Hauskomponist des Wallner-Theaters, fand schlagerhafte Verbreitung, so die Serenade »Herzliebchen mein unterm Rebendach« nach dem Text des Schauspielers Wilken (aus der Posse »Auf eigenen Füßen« von Emil Pohl 1869). Lang anhaltend war die Wirkung des Sanges »Am grünen Strand der Spree« aus Wilkens Volksstück »Der große Wohltäter« (1874) mit der Musik von R. Bial. Ein Theaterlied wurde in ganz Deutschland publik, fast so publik wie das Hobellied aus Raimunds »Verschwender«: das Lied des Schuhmachermeisters aus dem Volksstück »Mein Leopold« (1876) von Adolf L'Arronge; zu dem Bial ebenfalls die Musik beigesteuert hatte:

> Meine einzige Passion
> Ist der Leopold, mein Sohn.

Die vierzehn Stücke des Theaterpraktikers L'Arronge, der dadurch zum Millionär ward, verkörpern wirkungssicher den neuen Typ des Volksstückes, das soziale Fragen unverbindlich aufgreift und sentimental gefärbt ist. Ebenso wie bei ihm sind die Couplets in den Lokal- und Volksstücken der eigentlichen Nachfolger Kalischs, Weirauch, Jacobson, Pohl, Salingré, Wilken, nach den sechziger Jahren politisch weitgehend entschärft: Ausdruck eines Bürgertums, das angesichts wachsender Prosperität die Ideale von 1848 immer mehr aufgibt.[162]

162 Zu den Autoren des Wallner-Theaters: C. Meyer, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 5 (1954), S. 58ff.; G. Wahnrau, a.a.O., S. 537ff.; vgl. auch K. Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923, S. 256f.

C. Berlin als Reichshauptstadt

Ist es denn nun wirklich wahr,
Was man hat vernommen,
Daß so viele tausend Mann
Sind nach Frankreich kommen?
Rums, widebums, widevallerallera
Hei rums, widebums widevallerallera,
Daß so viele tausend Mann
Sind nach Frankreich kommen?

Viel zu Fuß und viel zu Roß,
Viele zum Verderben.
Ach, der Kummer war so groß:
Viele mußten sterben.
Rums, widebums ...

Wehe dir Napoleon,
Wie wirds dir ergehen?
Siehst du nicht bei Mars-la-Tour
Die Kolonnen stehen?
Rums, widebums ...[163]

Laut Aussage des Sammlers war dieses Lied das einzige, das die Berliner Straßenjungen während des Deutsch-Französischen Krieges wirklich mit Hingabe sangen, am liebsten den randalierenden Lautsilben-Kehrreim. Nach den ersten Siegesdepeschen, nach der Schlacht von Sedan, nach der Kaiserproklamation zu Versailles wurde das Bürgertum immer stärker in den Sog patriotischer Begeisterung gezogen. Unablässig ließen die Drehorgeln »Heil dir im Siegerkranz«, die »Wacht am Rhein« ertönen, während in Öldrucken die Bilder der ruhmgekrönten Feldherren und Potentaten verbreitet wurden. Mit dem pompösen Einzug siegreicher Truppenteile in die flaggengeschmückte Stadt am 16. Juli 1871 beginnt für Berlin eine neue Epoche.[164] Aus der märkischen Residenz ist die Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches geworden, Sitz der zentralen Behörden, aber auch Mittelpunkt von Handel und Verkehr. Der Rausch des Sieges, außenpolitisches Prestige, wirtschaftlicher Auftrieb ließen viele die Risse im Gebäude eines Staates übersehen, der von Karl Marx nach seinen tragenden Schichten schonungslos charakterisiert wird als »ein mit parlamentarischen Formen verbrämter, mit feudalem Beisatz vermischter, schon von der Bourgeoisie

163 Koepp A 115 128.

164 Strophe 1 bis 3. A. Lange, Berlin zur Zeit Bebels und Bismarcks, S. 15 ff.; R. Glatzer, Berliner Leben 1870–1900, S. 13 ff. Zum folgenden vgl. auch H. Herzfeld, Berlin als Kaiserstadt und Reichshauptstadt, in: Das Hauptstadtproblem in der Geschichte, S. 141 ff.

beeinflußter, bürokratisch gezimmerter, polizeilich gehüteter Militärdespotismus«.[165] An kaum einem anderen Orte Deutschlands sollten sich so drastisch wie in Berlin die Folgeerscheinungen der Reichsgründung auswirken: die Spekulationssucht des Bürgertums, das alle bisherigen Rücksichten fallenließ, und das Elend der Massen im Schatten der Hochkonjunktur.

Die französische Kriegsentschädigung in Höhe von fünf Milliarden Goldfranken, eine ungeheure Summe für damalige Verhältnisse, entfesselte den später so verschrienen Gründerrausch. Indem die Hauptmasse der Kontribution für Rüstungszwecke direkt der Wirtschaft zufloß, ballten sich in den Betrieben der Schwerindustrie (und bei den vermittelnden Banken) die Kapitalien zusammen.[166] Wenn als erster Berliner Unternehmer Schwartzkopff seine Maschinenbauanstalt in eine Aktiengesellschaft umwandelt, so ist dies ein historischer Schritt, »denn damals traf die Industrie endgültig mit dem anonymen Kapital zusammen, das sich in den Aktiengesellschaften sammelte und dessen Repräsentanten und Sachwalter die Großbanken wurden.«[167] Auch die Maschinenfabriken von Freund, Egells, Borsig gehen jetzt in Aktienbesitz über, die Nähmaschinenfabrik Loewe wird zum großen Rüstungsbetrieb erweitert, indes der Aufschwung der Telegraphenbauanstalt Siemens & Halske eben beginnt, die Elektrizität aber erst in den achtziger Jahren in alle Produktionszweige eindringt (1887 Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft, AEG).[168] Die drei größten Betriebe betrachtet ein allerdings erst aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts belegter Arbeitervers von ihrer Kehrseite als Stätte erbarmungsloser Plackerei:

> Wer nie bei Siemens tätig war,
> Bei AEG und Borsig,
> Der kennt des Lebens Jammer nicht
> Der hat ihn erst noch vor sich.[169]

Mit ihrer Arbeitskraft dienten Proletariermassen »vorausschauenden Unternehmern« zum Kapitalerwerb, den man bisher noch nie so rasch und

165 Vgl. R. Hamann u. J. Hermand, Naturalismus, Berlin 1959, S. 84.
166 Vgl. A. Lange, a.a.O., S. 71 ff.; Glatzer, a.a.O., S. 58 ff.
167 W. Kiaulehn, Berlin, Schicksal einer Weltstadt, München u. Berlin 1958, S. 143; vgl. A. Lange, a.a.O., S. 85 f.; Glatzer, a.a.O., S. 52 ff.
168 Vgl. A. Lange, a.a.O., S. 86 ff.; 259 ff.
169 Varianten: siehe Steinitz, II, 308 f.

hemmungslos praktiziert hatte wie in den Gründerjahren. »Während der beiden Jahre 1871 und 1872 wurden in Preußen etwa 780 Aktiengesellschaften gegründet. Um diese Zahl gehörig zu würdigen, muß man wissen, daß von 1790 bis 1870, das heißt in 80 Jahren, zusammen nur ca. 300 solcher Gesellschaften entstanden sind. Während der beiden Jahre 1871 und 1872 kam also in Preußen durchschnittlich auf jeden Tag eine Gründung. – Diese 780 Aktiengesellschaften wurden zum größten Teil in Berlin gegründet, oder doch mitbegründet, und fast alle an der Berliner Börse eingeführt.«[170] Von den höchsten Adelskreisen bis zum biederen Handwerker, ja zum sonst so vorsichtigen Bauern war die Gesellschaft vom Börsenfieber befallen. Der gewonnene Reichtum führte die Bourgeoisie zu prahlerischem Luxus, zu einer prätentiösen Salonkultur, um es dem Lebensstil der Aristokratie gleichzutun.[171] Die zur Schau getragenen Bildungsambitionen verblassen aber gerade beim arrivierten Bürger vor dem Sinn für das »Ponderable«, »für alles, was ins Gewicht fällt und Zins trägt«. Fontanes Frau Jenny Treibel, die als Kind im elterlichen Kramladen stand und Tüten klebte, hintertreibt als wohlsituierte Kommerzienrätin rigoros aus Geldrücksichten die Mesalliance ihres Sohnes mit der Professorentochter.

Eine Welle der Betriebsamkeit erfaßt die Stadt, ungewohnt das Tempo, ungewohnt der Lärm des Verkehrs. Zwischen dem behäbigen Alt-Berlin und Neu-Berlin mit seinem großstädtischen Gewühl wird eine Epochenzäsur empfunden, wie es ein Couplet mit deutlich herausgestellter Antithese schildert:

170 O. Glagau, Der Börsen- und Gründungsschwindel in Berlin, Leipzig 1876, S. 123 (Zitat wiedergegeben bei R. Glatzer, a.a.O., S. 68 f.).

171 Außer den Belegen bei E. Heilborn, Der Geist der Bismarck-Zeit, Berlin 1929, in den angeführten Schriften von A. Lange; R. Glatzer u.a. vgl. R. Hamann u. J. Hermand, Die Gründerzeit, Berlin 1965.

Alt- und Neu-Berlin[172]

Wie lag früher man am Morgen
friedlich still und ohne Sorgen,
und kein Mensch so gut und brav
störte uns im besten Schlaf.
Fuhr der Milchmann gegen neune
mit dem Phylax an der Leine
einsam durch die Straßen hin –
So war's früher in Berlin.

Heut' erweckt dich jäher Schrecken,
hörst du, wie von allen Ecken
Feuerwehr und Pferdebahnen
dich zur Vorsicht klingelnd mahnen,
gleich darauf Drehorgelton:
Siehste woll, da kimmt er schon!
Bolle bimmelt mitten drin,
du stehst auf in Neu-Berlin!

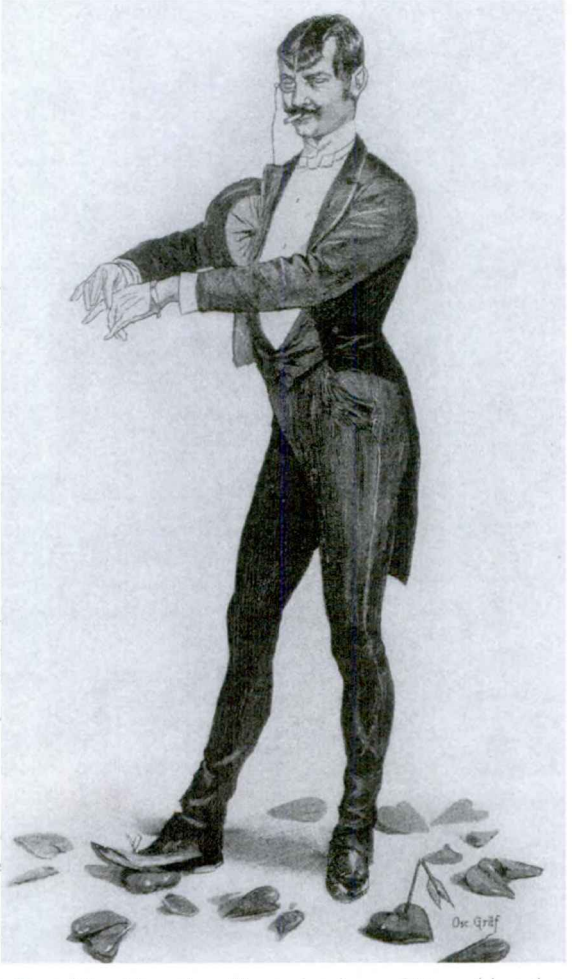
(Strophe 6)

Mit dem unaufhaltsamen Vordringen der Industrie gewinnt der Großstadtverkehr bisher ungeahnte Ausmaße. Der Strudel des Straßenlebens in der Innenstadt muß den Zeitgenossen wahrhaft dämonisch erschienen sein, als Überflutung von optischen und vor allem akustischen Reizen. So schreibt Otto von Leixner: »Das Ohr wird vom Lärm erfüllt; schwerfällige Omnibusse rasseln, unter stetigem Geklingel rollen Pferdebahnwagen, dazwischen vornehme Kutschen, Droschken, Milchwagen, deren geleerte Blechgefäße bei jedem Stoße klirren; schwerbeladene Frachtfuhrwerke poltern, über eine nahe Brücke braust unter schrillem Pfiff ein Zug daher. Es saust und zischt, poltert und donnert, knirscht und kreischt, knarrt und quietscht.«[173] Das Verkehrsnetz hatte sich beträchtlich erweitert: Stadtbahn (Ringbahn 1877 geschlossen, 1882 Bahnhof Friedrichstraße eröffnet), Straßenbahn (seit 1881), Hoch- und Untergrundbahn (seit 1896) wurden in Betrieb genommen. Neben der Dampfkraft, neben der Elektrizität, der die Zukunft gehörte, galt das Pferd noch als unentbehrliches Verkehrsmittel.[174] Jene Relikte, jene behäbigen Züge im Großstadtgetümmel sind es gerade, die besungen werden. Wie gemächlich es bei der schienengebundenen Pferdebahn herging, schildert die bekannte Strophe:

Wir fahren so jemütlich
Uf de Ferdebahn;
Det eene Ferd det zieht nich,
Det andre det is lahm.

172 Couplet von Alfred Bender, Musik von Gustav Steffens.
173 O. Leixner, Soziale Briefe aus Berlin, Berlin 1894, S. 88.
174 Vgl. die Belege bei R. Glatzer, a.a.O., S. 168 ff.

'Der Kutscher kann nich fahren,
Der Kondukteur nich sehn,
Un alle fünf Minuten,
Da bleibt de Karre stehn.[175]



Oskar Gräf: »Der schöne Alexander«, Herzensbrecher und Vorstadtkomiker, um 1900

175 Meyer/Mauermann, Nr. 177, S. 215. Zur Melodie und deren Vorlage siehe unten S. 141 f.

Zu den beliebtesten Gestalten des Straßenlebens gehörten die Droschkenkutscher in ihrer engen Verbundenheit mit dem Tier, waren doch viele Berliner vom Lande zugewandert. Um 1890 schuf der Komiker Bendix als Gegenstück zum Wiener Fiakerlied sein Lied vom Droschkenkutscher, der seinen Apfelschimmel nach dem Tode bitteren Herzens an den Schlächter verkauft. Die Fuhrwerke der Provinzialmeierei von Bolle wurden bei ihrem Anrollen von Milchjungen mit durchdringendem Klingelton angekündigt.

Klingelbolle klingelt, wenn der Morgen graut,
Klingelbolle klingelt, wenn er mich erschaut,
Klingelbolle klingelt nicht zum Zeitvertreib,
Klingelbolle hat nicht Zeit.[176]

Kaum ein Phänomen fesselte den Passanten aber so stark wie militärische Schauspiele, Durchmarsch der Truppen zum Exerzieren oder Manöver, Paraden an Festtagen, der Aufzug der Wache Unter den Linden. Der Zauber der Montur, das funkelnde Blech, die schmetternden Klänge wirkten suggestiv auf groß und klein als Werbemittel für den Obrigkeitsstaat. Die bekannten Marschweisen, die durch die Straßen der Reichsstadt dröhnten, wurden vom Volk aufgegriffen und oft sehr despektierlich umgesungen. Den schneidigen Hauptmann mit dem Schnurrbart, der die Herzen der Damenwelt entzückt, rühmt ein Couplet. Die Straßenjugend aber lästerte:

Herr Hauptmann (Leutnant), Herr Hauptmann,
was macht denn Ihre Frau?
Sie wäscht sich nicht, sie kämmt sich nicht,
sie ist schon alt und grau.
('ne alte Sau)[177]

Diesen Stachelvers, gesungen auf einen unterhaltenden Marsch, wandelte man zu einem dialogischen Lied auf den Hauptmann von Köpenick ab:

Herr Hauptmann, Herr Hauptmann,
wo geht die Reise hin?
Zu Cöpnicks Bürgermeister,
da hab ich's im Sinn.
Was hat er denn verbrochen,

176 H. Meyer/Mauermann, Nr. 283, S. 223 (Übersetzung ins Hochdeutsche: der Berliner sagt: »Bimmelbolle bimmelt«).
177 Koepp A 128315.

das weiß ich selber nicht,
mein Kaiser hat's befohlen,
ich tu nur meine Pflicht.[178]

Das Fazit dieses berühmten Streiches, der die Berliner Vorstadt ebenso publik machte wie den preußischen Militarismus in der Weltöffentlichkeit kompromittierte, zieht eine andere Parodie:

In Köpenick ist ein Ding passiert,
Das Bürgermeisterpaar wird arretiert,
Die Kasse aber wird konfisziert
Und der Hauptmann mit dem Schnurrbart, der kommandiert.

In den Jahren von 1871 bis 1914 wächst die Einwohnerzahl Berlins meist durch Zuwanderung aus ostelbischen Gutsländern von 900 000 auf zwei Millionen Menschen.[179] Der riesige Zustrom von Arbeitskräften nach der Reichshauptstadt führt rasch zur Bebauung ausgedehnter Gebiete, freilich in rücksichtsloser unsozialer Weise. Hemmungslos wird in der Gründerzeit die Terrainspekulation von Baubanken und Bau-Aktiengesellschaften betrieben, eine Quelle enormer Bereicherung, aber nicht immer risikofrei.[180] Couplets bespötteln die Manipulationen des »Linden-Bauvereins«, der einen Durchbruch zur Behrenstraße als Prachtstraße mit Hotel und Theater projektierte, aber im Großen Krach (1873), der schwersten Wirtschaftskrise vor dem ersten Weltkrieg, kläglich scheiterte.[181] Manch altes Haus der Innenstadt mußte Geschäftsgebäuden, Wohnpalästen, repräsentativen Bauwerken weichen, teuer aussehend, kolossal wirkend, Muster des gründerzeitlichen Protzentums. Für das Volk wurden endlose Reihen von Mietskasernen errichtet, mit geringstem Aufwand und größter Raumausnützung (so hatte der Meyerhof in der Ackerstraße sechs Hinterhöfe und beherbergte gegen eintausend Menschen). Gewaltig wachsen die Vororte an. Wenn am Stadtrand von den Baugesellschaften Terrain aufgekauft wurde, schossen bald Steinklötze planlos in die Höhe. Der Entwicklung des Dorfes Schöneberg zum Boden der »Millionenbauern« stehen Wil-

178 Koepp A 140384.
179 Zum Bevölkerungszuwachs: W. Lesser, Die Geschäftsstadt Berlin in baulicher, städtebaulicher u. wirtschaftlicher Hinsicht, Diss. Berlin 1915.
180 A. Lange, a.a.O., S. 33ff., 10ff.; R. Glatzer, a.a.O., S. 34ff.
181 A. Lange, a.a.O., S. 118f.; R. Glatzer, a.a.O., S. 64ff.

mersdorf und Rixdorf (Neukölln) kaum nach; auch Charlottenburg, das bisher solid bürgerlichen Charakter gewahrt hatte, gerät in den Taumel der Gründerjahre. In bisher unbebautes oder dörfliches Gelände frißt sich die Industrie, Fabrikbezirke werden förmlich aus dem Boden gestampft: an der Warschauer Straße, in Schöneweide und Lichtenberg, in Moabit, Reinickendorf und Wedding.[182] »Nach Norden, Süden und Osten streckt die Arbeitsstadt ihre schwarzen Polypenarme, sie umklammert den schwächlichen Westen mit Eisensehnen« (W. Rathenau).[183] Die Hauptmasse der Bauten, die das Gesicht der Großstadt vor den Bombenangriffen des zweiten Weltkrieges bestimmten, ist in diesen Jahrzehnten entstanden. So wächst Berlin in kurzer Zeit zur dichtbesiedeltsten deutschen Großstadt und zur größten Mietskasernenstadt der Welt.[184]

Das proletarische Milieu der Berliner Mietskasernen, Spelunken, Kneipen, Fabrikhöfe hält, wenngleich mit konventionellen, daher inadäquaten Mitteln gestaltet, zum ersten Mal Einzug im Roman bei Max Kretzer, den man zu Unrecht als deutschen Zola feierte.[185] Als konsequente Naturalisten zeichneten Arno Holz und Johannes Schlaf in Prosaskizzen Elendsbilder aus dem Berliner Nordosten mit einer protokollarisch exakten Beobachtungsgabe, die für Hauptmanns Dramen richtungsweisend wurde. Zur Charakteristik der Großstadttypen und des Großstadtmilieus dient bei den Berliner Romanen der Zeit bis zu Clara Viebig und Georg Hermann Anfang des 20. Jahrhunderts (ja, bis hin zu Döblins »Berliner Alexanderplatz« um 1930) gelegentliche Wiedergabe von Gassenhauern. Die Häufigkeit der Belege, die sich über die Belletristik und die kulturhistorische Berichtsliteratur bis auf die Tagespresse erstrecken, deuten auf eine uns heute unvorstellbar gewordene Breitenwirkung dieser Liedgattung.

Schriftsteller der achtziger und neunziger Jahre, etwa Rodenberg, Lindenberg, von Leixner, vergessen kaum einmal bei der Schilderung des Berliner Straßenlebens die Rolle des Leierkastenmannes zu erwähnen. Dieser

182 R. Glatzer, a.a.O., S. 305 ff., 313 ff.

183 H. Herzfeld, Berlin als Kaiserstadt und Reichshauptstadt, in: Das Hauptstadtproblem, S. 158 f.

184 Vgl. W. Hegemann, Das steinerne Berlin, 1930.

185 Vgl. A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, 1911, S. 110 ff.; Hamann, Naturalismus, S. 24 f.

Unbekannt. »Leierkasten-Mann« (aus »Berliner Stadtklatsch«), um 1860

degradierte Nachfolger der Spielleute war »der Schrecken und das schlechte Gewissen der Gesellschaft«,[186] der gehobenen Gesellschaft; inmitten der sonnenlosen Hinterhöfe mit ihren Mülleimern und Wäscheleinen, der abgearbeiteten Frauen und Kinderhorden vermochte er eine geradezu verzaubernde Wirkung auszuüben. Im Nu sind die Kleinen zur Stelle und setzen das Gehörte spontan in tänzerische Bewegung um, während die Erwachsenen, für die eingängigen und anrührenden Weisen dankbar, hin und wieder eine kleine Münze aus dem Fenster werfen. Gegenüber der bildungsstolzen, ironisch herablassenden Distanziertheit der meisten Berichterstatter nimmt Heinrich Seidel als mitfühlender Apologet in seinem Gedicht die »Musik der armen Leute« vor dem zünftigen Herrn Musikprofessor in Schutz, dem es vor dem Drehorgelgetön graust. Spendet doch der Leierkastenmann den vom Schicksal benachteiligten Mietskasernenbewoh-

186 A. Buchner, Vom Glockenspiel zum Pianola, Prag 1959, S. 76.

nern so viel Freude, jedem nach seinem Verlangen: Den Kindern spielt er zum Schunkelwalzer auf, beim Dienstmädchen weckt er Verlangen nach dem Liebsten, Jugenderinnerungen beim Schreiber, Wunschträume bei der Näherin, schließlich patriotische Emotionen beim Schuster. In der Tat diente das Spiel der Drehorgel gerade um die Jahrhundertwende zum Ersatz für die unterdrückten Kunstbedürfnisse der proletarischen und kleinbürgerlichen Schichten, denen ein Konzertbesuch versagt war. Die Konzession zu diesem Gewerbe erhielten meist Kriegsinvaliden, ein magerer Dank des Vaterlandes. Gegen 3000 solcher Hofmusikanten soll es damals in Berlin gegeben haben. Sie pflegten in einem Stammlokal im äußersten Norden, ihrer Börse, sich über ihren Wirkungskreis zu verständigen, Instrumente zu erwerben, zu leihen und zu reparieren.[187] Erwerbsbehinderte und Arbeitsscheue waren es, die auf den Höfen mit gepreßter und gezogener Stimme sangen, zur Harmonika oder sogar zum Grammophon. Aus den Reihen der Erwerbslosen rekrutierte sich nach dem ersten Weltkrieg die Zunft der Hofsänger, die nicht einzeln, sondern immer als Gruppe auftraten, somit zur »kollektiven Selbsthilfe« griffen.[188] Sie dürften ausgestorben sein, doch bis auf den heutigen Tag haben sich in Berlin noch einige Drehorgelspieler gehalten, einer sogar mit Schellenhelm und Tretpauke. Es scheint, als ob zumal die proletarische Bevölkerung eines so anachronistisch anmutenden Kunstzweiges wie des Drehorgelspiels als Prophylaxe bedürfe gegenüber der Rationalisierung und Mechanisierung des Lebens, die alle überkommenen Brauchtümer und Gemütswerte zu vernichten drohen.

Wir haben vorausgegriffen. Zu den bekanntesten, aber bedauernswertesten Originalen der Straßenmusik in der Kaiserstadt Berlin gehörte die »Harfenjule« aus Potsdam, Luise Schulz, wie sie mit ihrem bürgerlichen Namen hieß (1828–1911).[189] Nahezu blind, mußte schon das junge Mädchen seinen Lebensunterhalt durch Gesang und Harfenbegleitung verdienen. Nachdem ihr der Tod ihren Gatten, den Marionettenspieler Northmann, und die Angehörigen geraubt hatte, ging sie auf Wanderschaft: Fast ein Halbjahrhundert zog sie mit ihrer ramponierten, immer wieder ausgeflick-

187 P. Lindenberg, Straßenexistenzen, in: Berliner Pflaster, 3. Aufl., 1894, S. 58.
188 H. Becker, Hofsänger, in: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 8 (1933), S. 84 ff.
189 Biographisches: V. Laverrenz, Berliner Originale, 1. Sammlung, 1899, S. 93 ff.

Hans Schmitz: Harfen-Jule, um 1900

ten Harfe von Hinterhof zu Hinterhof. Ein mühseliger Kampf ums Dasein; galt es ja auch, sich gegen die Konkurrenz der Leierkastenmänner zu behaupten, der »kunstlosen Gesellen«, wie sie sagte. Erst in den letzten Jahren erhielt sie eine bescheidene Unterstützung der Armenkommission. Von ihrer ungemeinen Volkstümlichkeit zeugen Anekdoten und Scherzreime:

Ich bin die Harfenjule mit großem Pompadour,
in ganz Berlin und Rixdorf spiel ick die Harfe nur.

Lieder, wie sie die Harfenjule, die Leierkastenmänner und die Hofsänger anstimmten, waren zumeist von einer Aura der Schwermut umgeben. Sie rührten an eine Seelenschicht des Publikums, das sich aus der Misere des Großstadtalltags in eine Welt schmerzlichen Glückes unterzutauchen sehnte. Verlust der Jugend, der Heimat, der Eltern, verlorene Liebe bilden die Inhalte dieser sentimental-romantischen Gesänge, die auch im gründerzeitlichen Berlin unvermindert Resonanz fanden. Aus dem Munde der Dienstmädchen, der Proletarierfrauen erklang das Lob der Träne über die trostlos grauen Höfe.[190]

Das spezifische Berliner »Milljöh«, das durch Zille später zum Allgemeinbegriff wurde, erscheint nur peripher als Inhalt von Gassenhauern. Augenscheinlich hielten deren Träger ihr tägliches Einerlei für nicht besingenswert, es wirkte lähmend und erdrückend in seiner als unveränderlich hingenommenen Statik. Aber an Randerscheinungen, die irgendwie zum Lachen reizen, heftet sich der Volkswitz. Wenn es auch nicht der industrielle Produktionsprozeß ist, es bei seiner Monotonie und Härte gar nicht sein konnte, der besungen wird, dann bietet vielleicht eine typische Straßenarbeit Anlaß zum genrehaften oder anekdotischen Singsang. So spottet man über den Stand der Straßenfeger, Kötelfeger, Kötelisten oder Kökelisten genannt, in einer Parodie auf das Soldatenlied »Wir sind die Füsiliere vom Garderegiment«:

Wir sind die Kökelisten
von unserm Regiment,
wir tragen blaue Mützen,
damit uns jeder kennt.

Den Besen uff'n Rücken,
den Schieber in der Hand,
so schieb'n wa, schieb'n wa, schieb'n wa
die Friedrichstraße lang.[191]

In unbekümmerter Keßheit kündete die Berliner Göre von ihrem doch so armen Familienmilieu, in dem alle irgendwie mitzuverdienen hatten:

190 Vgl. zur Berliner Hofmusik: H. Ostwald, Kultur- und Sittengeschichte Berlins, S. 562 ff.

191 Strophe 1 und 2. Koepp A 115 454.

Fensterputzer [Lampenputzer] ist mein Vater
im Berliner Stadttheater,
meine Mutter wäscht Manschetten
für Soldaten und Kadetten.

Meine Schwester die Gertrude
steht in einer Seltersbude,
und mein Bruder, dieser Lümmel,
handelt mit Zigarrenstummel
(geht die Straßen auf und ab,
niemand kooft ihm Stummel ab).[192]

Die Klicken der Kinder und Jugendlichen sangen auf der Straße, gelegentlich das Dienstmädchen in der Küche, der einzelne Handwerker in der Werkstatt, aber nicht der aufs härteste ausgebeutete Industriearbeiter beim Rattern der Maschinen. Den Proletarier, der in einen vierzehnstündigen, zermürbenden Arbeitstag hineingepreßt und nur nach seiner Leistungskraft bewertet wurde, aus seiner Ohnmacht, aus Vereinzelung und Fatalismus herauszureißen und zu kämpferischer Aktivität zu bewegen, das war Ziel der Arbeiterbewegung. Mit dem Zusammenschluß der Lassalleaner und der Eisenacher zur Sozialdemokratischen Partei (1875) entstand eine geschlossene und stoßkräftige Formation. Gerade in den Jahren nach der Unterdrückung der parteipolitischen Propaganda durch das Sozialistengesetz (1878) wuchsen Klassenbewußtsein und Solidaritätsgefühl unter den Werktätigen.[193] Zum gesprochenen und geschriebenen Wort trat die emotionale Wirksamkeit, die mobilisierende Macht mancher programmatischer Lieder. Kretzer schildert eine sozialdemokratische Versammlung: Nachdem der ruinierte Handwerksmeister Timpe seinen Zorn über das Industriekapital herausgeschrien und daraufhin der Schutzmann die Versammlung aufgelöst hat, vereinen sich die Teilnehmermassen im Gesang der Arbeitermarseillaise, des Kampfliedes der vereinigten Partei (der Refrain auf Lassalle wurde später abgeändert)[194]:

> Die elementare Wut eines Menschen, der jahrelang schweigen mußte, packte ihn, und seiner Sinne nicht mehr mächtig, schrie er in die Menge hinein: Die Schornsteine müssen gestürzt werden, denn sie verpesten die Luft... ›Schleift die Fabriken ... zerbrecht die Maschinen!! ...‹ Er kam nicht weiter. Der Polizeileutnant setzte den Helm auf und erklärte jetzt die Versammlung für aufgelöst. Zu

192 Nach mündlicher Überlieferung. Vgl. Meyer/Mauermann, Nr. 288, S. 224. Zur Melodie und deren Vorlagen siehe unten S. 126 f.

193 Vgl. R. Hamann u. J. Hermand, Naturalismus, S. 229 ff., A. Lange, a.a.O., S. 179 ff., 208 ff., 223 ff.; R. Glatzer, a.a.O., S. 78 ff., 119 ff. u.a.

194 Vgl. I. Lammel, Das deutsche Arbeiterlied, 1962, S. 17.

gleicher Zeit erhoben sich tausend Gestalten, tausend Arme schwenkten Hüte und Mützen, und eine ungeheure Beifallssalve durchbrauste gleich einem entfesselten Sturm den Saal. Hochrufe auf Timpe und die Sozialdemokratie erschallten, dann ertönte aus hundert Kehlen der Gesang der Arbeitermarseillaise:

Nicht fürchten wir den Feind,
Nicht die Gefahren all,
Kühn gehen wir die Bahn,
Die uns geführt Lassall!

Mit jeder Strophe verdoppelten sich die Sänger, und die Erde schien zu erzittern unter den Tritten der Massen, die mit schwerem Taktschritt dem Ausgang zuströmten, als ginge es zum Kampfplatz.[195]

In seinem proklamatorischen und agitatorischen Charakter, textlich fixiert und gemeinsam gesungen, ist das Arbeiterlied grundverschieden vom Gassenhauer. Während in den Liedern der Straße die Klassensituation des Proletariats höchstens indirekt und peripher Ausdruck findet, vernimmt man die Stimme des sogenannten Lumpenproletariats häufiger. Aus Protest gegen die Gründerzeit haben die Sozial- und Psychopathologen, die naturalistischen Dichter, die Maler Zille und Baluschek den »Fünften Stand«, der sich aus den Abgesunkenen des eigentlichen Proletariats wie des Kleinbürgertums bildete, ostentativ in den Vordergrund gerückt.[196] Bei den sozial Unangepaßten und Verwahrlosten, die als Arbeitslose, Bettler, Vagabunden, Prostituierte dahinvegetierten, offenbart sich das Großstadtelend in krassester Form. Der Mordprozeß gegen den Zuhälter Heinze (1891) und der langjährige Streit um eine nach ihm benannte Gesetzesvorlage, lenkte die Aufmerksamkeit breiter Schichten schlagartig auf die bisher tunlichst durch Tabu bedeckte Unterwelt[197] – so ward die Lex Heinze sogar Gegenstand eines Couplets von Otto Reutter. Jedoch entwickelte sich durch diesen Skandalprozeß gerade die doppelte Moral der herrschenden Klasse, da ja die Genußgier oben wie die Ausbeutung unten das wachsende Angebot an käuflicher Liebe mit ihren kriminellen Begleiterscheinungen erst ermöglichte.

195 M. Kretzer, Meister Timpe, Neuausgabe, S. 208 f.
196 Vgl. R. Hamann u. J. Hermand, Naturalismus, S. 28 ff.
197 M. Lange, a.a.O., S. 343 f., 377 ff.; R. Glatzer, a.a.O., S. 390 ff.; H. Löwenthal, Der goldene Galgen, S. 129.

Unbekannt: Neuruppiner Bilderbogen: »Ick haue dir gleich in deine Volksküche …«, um 1885

Die Bordelle (zumeist an der Königsmauer) waren zwar 1844 aufgehoben, die Prostituierten verzogen sich in Tanzlokale, dort von Grisetten Lind Halbweltdamen kaum zu unterscheiden, oder ins Freie; es grassierte die »Winkelhurerei«. Ganze Straßenzüge waren von Dirnen bevölkert, deren Zahl in die Zehntausende ging, je nach der Gegend taxiert. Zu den bevorzugten Standorten gehörten das Scheunenviertel, die Gegend um Hallesches und Schlesisches Tor, vor allem jedoch die Flaneurstraße des damaligen Berlin, die Fried-

richstraße mit ihren zahllosen Vergnügungsstätten, ein Magnet für Lebemänner und Fremde. Anders als die Demimonde der Amüsierlokale mußten die ärmeren »Nutten« auf dem »Strich« ebenso auf die Anlockung vermögender Freier wie auf Ausweichen vor der Sittenpolizei bedacht sein.[198]

Berliner Dirnenlied

Eenes Abends nach dem Sturm
jing ick um den Juliusturm*,
kam die stolze Sitte** her:
Kleenet Mächen, komm mal her!

Berlin, o wie süß
is dein Paradies!
Der de »Freinde« kennt,
die man Sitte nennt.
Eene Vaterstadt
schneid'ge Huren hat.
Schwamm drüber, tralala!

Hab'n se eene uffjefischt,
die so recht verkränkelt is,
kommt se nach de Fröbelstraß';
im Krankenhaus, da macht et Spaß!

Berlin, o wie süß
is dein Paradies!
Der de »Freunde« kennt,
die man Sitte nennt.
Eene Vaterstadt
schneid'ge Huren hat.
Schwamm drüber, tralala![199]

* Juliusturm = der Spandauer Turm, in dem der Kriegsschatz aufbewahrt wird; hier soviel wie: Jing ick um reiche Kerle rum.
** Sitte = Sittenpolizei.

Der Mangel an zweckmäßigen menschenwürdigeren Unterkünften war ein Grund, die Straße oder die Kneipe aufzusuchen. Viele hatten ja überhaupt keine Bleibe; die Asyle und Herbergen waren so überfüllt, zudem unwirtlich genug, so daß die Obdachlosen im Sommer lieber bei Mutter Grün kampierten.[200] Dabei konnte man allerdings bei einer Razzia von der Polizei aufgegriffen werden. Jedoch machte den Pennbruder, auswegs- und mittellos wie er war, ein Quartierwechsel in eine Strafzelle noch nicht sonderlich unglücklich.

198 Vgl. außer den stoffreichen, aber unzuverlässigen Darstellungen von H. Ostwald über das »Berliner Dirnentum« etwa O. Modrow, Berlin 1900 – Querschnitt durch die Entwicklung einer Stadt um die Jahrhundertwende, Berlin 1936, S. 95ff.

199 Aufgeschrieben in einem Berliner Nachtcaféhaus von Hans Ostwald. H. Ostwald, Lieder aus dem Rinnstein, 1903 ff., 1, S. 89–90.

200 Vgl. M. Lange, a.a.O., S. 164 f.

Wir sind Berliner Bummler
und bilden uns was ein;
wir haben tiefe Taschen
und kaufen englisch ein.
O ja, oh, wir Bummler, wir sind froh.

Komm'n wir in eine Zelle,
da gibt es Wurscht und Pelle,
da gibt es Marmelade
und keene Schokolade.

Kommt'n grüner Wagen,
da wer'n wir uff geladen,
da komm'n wir in ein Haus,
da komm'n wir nicht mehr raus.[201]

Die »Rinnsteinlieder« im Rotwelsch, von denen Ostwald in der gleichnamigen Sammlung Proben bringt, waren auf die Bouillonkeller und Schnapsbudiken der Asozialen beschränkt. Eine große Anzahl von Themen ging aber in das mehrschichtige Liedgut der Großstadt ein, als »lumpenproletarische« Einsprengsel beim Berliner Gassenhauer. In der Vorliebe für ein vagabundierendes, unbehaustes Leben dürfte sich weniger der Kitzel des Nichtbetroffenen am fremden Abenteuer aussprechen, eher mag der Galgenhumor, die Wurschtigkeit des »duften Kunden« verwandte Saiten treffen. Zudem macht sich ein »Aufbegehren gegen das Einsperren in das Fabriksleben der heutigen Arbeiterschaft« Luft.[202] Wenn auf einer Zeichnung Heinrich Zilles ein Straßenkind zum andern mißtrauisch meint: »Du jrießt ja den Blauen? Du bist woll mohndoof?«, wird instinktive Abwehr gegen die Organe der Obrigkeit sichtbar.[203] So mangelt es im Gassenhauer des späten 19. Jahrhunderts keineswegs an Ausfällen gegen die Polizei, jedoch ohne direkte Stellungnahme gegenüber der herrschenden Klasse selbst wie im revolutionären Lied.

Auf Zilles Blatt entgegnet das andere Kind auf die Frage, warum es den Schutzmann grüße, »Na Mensch, det muß ick! Der bringt doch Vatan freitags imma uff de Wache!« Freitag ist Zahltag, da wird die Lohntüte in die Kneipe getragen. Kaum vorstellbar die Zahl der Schankwirtschaften damals. »Von den 11 169 Localen, in welchen gegen Ende des Jahres 1880 berauschende Getränke feilgeboten wurden, kamen auf das von den ärme-

201 Strophe 1 bis 3. Koepp A 11 534.
202 H. Ostwald, Lieder aus dem Rinnstein, 2. Bändchen, 1904, S. VI.
203 O. Nagel, Heinrich Zille, S. 37 f.

ren Classen unserer Stadt bewohnte Gebiet fast 9000 Destillen, Ausschankstellen und Kleinhandlungen mit Branntwein.«[204]

Blicken wir in eine solche Destille: »Die Luft ist dick und trübe, trotz des reichlich flackernden Gases, jedesmal wenn die Thüre geöffnet wird, schlägt ein Qualm von Fusel und übertriebener Hitze heraus, der allein hinreichen würde, den Sinn zu vernebeln. Die Leute sind laut, aber nicht fröhlich, es ist etwas in ihnen von jener stumpfen Resignation, welche das Elend voraussieht, aber es abzuwenden nicht die Kraft hat.«[205] Aus dieser Kneipenatmosphäre erwuchsen Saufreime von forcierter Lustigkeit:

Wenn das so weitergeht, ein ganzes Jahr,
kriegen wir's Delirium, Halleluja.
(stehn wir im Hemde da)

Bruder, wir trinken noch eins,
wir sind ja noch soo – jung,
zur Sparsamkeit habn wir im Alter noch
so viel Zeit.[206]

In den meisten Cafés oder Weinrestaurants war es dem Publikum nicht gestattet, zum Spiel der Musikkapellen zu singen. Ganz anders auf den Tanzböden des Volkes, wo man Ausgleich zum angestrengten Werktag suchte. In der Stadt selbst gab es elegante Ballhäuser, etwa die Amorsäle auf der Besselstraße, das Alte Ballhaus auf der Joachimstraße, Emberg auf der Schumannstraße und zahlreiche Bumslokale mit Schwoof. Fast noch attraktiver wirkten Vorortlokale, etwa Schramm am Wilmersdorfer See oder die Neue Welt an der Hasenheide.[207] Meist spielte eine Kapelle von fünf, sechs Mann, vorwiegend Blasmusik. Daß die Tanzenden die Texthöhepunkte mitsangen, besonders die Refrains, war selbstverständlich.

> Und so waren denn der Saal und die Veranda, nach welcher die großen Fenster führten, überfüllt von Tanzenden und Neugierigen, die sich drängten und stießen. Im Saale selbst herrschte eine drückende Schwüle. Trotzdem wirbelten die Paare alsbald so dicht im Kreise, daß sie fast gegeneinanderprallten. Die Kreuzpolka setzte alle Füße in Bewegung, und nach dem Takte der Musik summten einige halblaut die Melodie:

204 H. Rodenberg, Bilder aus dem Berliner Leben, NF Berlin 1887, S. 142 f.
205 H. Rodenberg, a.a.O., S. 144.
206 Koepp, A 114991
207 Zu den Lokalen vgl. M. Ring, Die deutsche Kaiserstadt Berlin, II, S. 177 ff.; P. Lindenberg, Das tanzende Berlin, in: Berliner Pflaster 1891, S. 9 ff.; H. Ostwald, Berliner Tanzlokale, in: Großstadtdokumente, hg. von H. Ostwald, Bd. 4, Berlin u. Leipzig 1905, u.a.; ferner O. Modrow, a.a.O., 36 ff., 121 ff., 222 ff.

Siehst du wohl, da kimmt er,
Große Schritte nimmt er,
Siehst du wohl, da ist er schon,
Unser schöner Schwiegersohn.

Dieser Gassenhauer grassierte augenblicklich so stark, daß er fast zur Plage geworden war. Trotz seiner Banalität prickelte er förmlich auf die Nerven, so daß

Unbekannt: Neuruppiner Bilderbogen: Der geliebte Schwiegersohn, um 1880

schließlich die Stimmen immer lauter wurden. Man glaubte, einen tanzenden Gesangsverein vor sich zu haben.[208]

Ein Vororttanzvergnügen schildert die allbekannte Rixdorfer Polka:

Uff den Sonndach freu ick mir,
Sonndach fahr ick raus zu ihr,
Sonndachs mit vergnügtem Sinn
Ferdebus nach Rixdorf hin.

mit der treffenden Wiedergabe des Changierens, des Herumschwenkens im Saal. Ähnlich die in Halensee gesungene Minna-Polka von Paul Lincke:

Minna, Minna, Minnecken,
Komm zu deinem Max,
Faßt du mir ans Kinnecken,
Kriegt mein Herz 'nen Knacks,
Rutsch mit mir mal durch den Saal,
Rangewichst nu schön;
Minna schwooft glatt wie ein Aal,
Haste nich jesehn!

Je mehr sich die Großstadt ausweitete, desto stärker wuchs das Verlangen nach dem Sonntagsausflug ins Grüne, zum Gartenlokal, zur Laubenkolonie, schließlich zum Familienfreibad. Kein Zufall daher, daß im späteren 19. Jahrhundert kaum Lieder zum Preise der Stadt Berlin größeren Anklang fanden, eigentlich nur »Am grünen Strand der Spree« (aus dem Volksstück »Der große Wohltäter« von H. Wilken, 1874), um so mehr aber Lieder auf die Vororte. Der Ruf der Rixdorfer Polka Eugen Philippis (op. 18, 1895), nach dem Text von Oskar Klein (angeblich unter Benutzung einer böhmischen Polka), ließ ähnliche Stücke aufkommen: den Tempelhofer »Mittwochs mache ick mir tof« (ebenfalls von Philippi), den Rummelsburger »Immer ran, jetzt gehts los« (Musik von E. Förster), die Polka auf Pankow »Komm, Karlineken, wir woll'n nach Pankow gehn« oder die Coupletserie »Wir gehn nach Friedenau« (ursprünglich wohl

208 M. Kretzer, Der Millionenbauer, Neudruck 1943, 25 ff. [Statt des hier wiedergegebenen Wortlautes der Schlußzeile wurde meist drastischer gesungen: »Der versoffne Schwiegersohn«.]

»Lindenau«) bzw. »Der Ort heißt Grunewald«, schließlich »Im Grunewald ist Holzauktion«.[209]

Seit dem Verbot des Stralauer Fischzuges im Jahre des Gründerkrachs gab es in Berlin keine Volksfeste mit alter Tradition mehr. Als Nachfolger im Winkel figurierten die Sommerfeste der Kleingärtner oder Laubenpieper mit Onkel Pelle, Blaskapelle und Lampionumzüge, teilweise bis in die Gegenwart hineinreichend.[210] Ein buntgemischteres Publikum wurde von Glanz und Klamauk des Rummels angezogen. Als größter Vergnügungspark der Zeit bot sich die Hasenheide dar: Biergärten und Tanzlokale, Verkaufsstände und Schießbuden, Karussells, Riesenräder und Luftschaukeln, Abnormitäten wie Zwergfamilien und Riesendamen, Attraktionen wie »Morillo der Höllensohn« oder »Lorly die Nordpolbewohnerin«.[211] Der Schützenliesel wurden die anzüglichen Worte in den Mund gelegt:

Mein Herr, woll'n Sie mal schießen,
Die Büchse ist noch frei.
Es kostet nur zwei Mark fuffzig
Die ganze Schießerei.[212]

Beim Anblick eines dahertorkelnden Schnapsbruders höhnten die Halbwüchsigen:

Pietsch kommt, Pietsch kommt,
Pietsch is kreuzfidele,
Er hat'n kleenen Spitz im Kopp,
Der sitzt'n in de Kehle.[213]

Mochten die Leierkästen in all den sinnverwirrenden Lärm hineindudeln, die Bumskapellen schmettern – die Stimmung der Erwachsenen konnte

209 Vgl. O. Ostwald, Berliner Tanzlokale, S. 49 ff.; E. Philippi, Berliner Gassenhauer, in: Berliner Tageblatt Nr. 92, 20. Februar 1910 (2. Beiblatt). Zur Herkunftsgeschichte dieser Lieder siehe S. 192 ff.

210 Vgl. E. Richter, Das Kleingartenwesen ... Dargestellt an der Entwicklung von Groß-Berlin, Berlin 1929, bes. S. 52; W. Reinhold, Die Berliner Laubenkolonien, in: Berliner Heimat, 3. Heft, 1957, S. 97 ff. Jedoch fehlt es hier ebenso wie über die Landpartien an volkskundlich orientierten Untersuchungen.

211 Vgl. W. Reimann, Berliner Kinder, 1888, S. 192 ff.; H. Ostwald, Kultur- und Sittengeschichte, S. 335 f.

212 Koepp A 115 137.

213 Meyer/Mauermann, Nr. 166, S. 215. Vgl. unten S. 409 f.

sich kaum euphorisch über die drückende Last des Alltags erheben. Die Bilder Baluscheks schildern die bei allem Radau trostlosen Vergnügungen der Massen.

> Anstatt genießerisch zu schwelgen, wie es nur den ästhetisch gebildeten Müßiggängern möglich war, überantwortet man sich dem Rhythmus der Musik bis zu völliger Willenlosigkeit, wippt mit dem Fuße oder wackelt mit dem Kopf, um wenigstens auf diese Weise seine innere Beteiligung kundzutun. Ein gutes Beispiel dieser gedrückten Amüsierstimmung ist der ›Vergnügungspark‹ von Baluschek, auf dem ein brüllender Ansager zu den Klängen einer Drehorgel die schaulustige Menge für ein somnambules Medium zu begeistern versucht. Er hat jedoch mit seinem anreißerischen Gebaren wenig Erfolg, denn das dargestellte Publikum ist viel zu abgearbeitet, viel zu müde, um sich noch animieren zu lassen: Es starrt stumpfsinnig vor sich hin, hört sich seine Worte an und geht ebenso lustlos wieder weg, wie es gekommen ist.
>
> Auf seinem ›Sommerfest in der Laubenkolonie‹ (1900) wälzt sich eine sonntäglich aufgeputzte Menge mit Tschingde-rassa-bum durch ein Schrebergartenmilieu, aber der aufgewirbelte Staub und die von hinten in das Bild hineinragenden Mietskasernen, deren kahle Anschlußflächen mit billigen Reklamen bedeckt sind, lassen auch hier keine rechte ›Stimmung‹ aufkommen. Die Großväter lächeln, die Kinder schreien, aber die Erwachsenen bleiben ernst, da ihnen der Alltag noch zu sehr in den Knochen steckt.[214]

Um die Jahrhundertwende ist die City Berlins geprägt von der Geschäftsstadt um die Leipziger Straße (wozu noch das Bankenviertel westlich und das Konfektionsviertel östlich davon zu zählen wären), dem Regierungsviertel um die Wilhelmstraße und dem Vergnügungszentrum um die Friedrichstraße, Eldorado der Nachtschwärmer. Hier präsentierte sich, zumal den Provinzler staunenmachend, ein Überangebot miteinander (oft auch durch Reklameverse!) konkurrierender Genuß- und Unterhaltungsmöglichkeiten in aufreizend buntem Wechsel: exquisite Geschäfte für die verfeinerten Ansprüche, luxuriöse Hotels, Restaurationen mit Bedienung »von zarter Hand«, Ballhäuser und Theater aller Schattierungen.[215] Mit dem geradezu hektisch wuchernden Amüsierbetrieb stieg der Bedarf an gefälligen Musik-

214 R. Hamann u. J. Hermand, Naturalismus, S. 188.

215 Vgl. außer der angeführten Literatur ein zeitgenössisches Zeugnis wie [W. Wolff] Berlin bei Nacht – Ein gründlicher Wegweiser durch das nächtliche Berlin, Berlin o.J.

Hans Baluschek, 1896: Altes Chantant

stücken zur Entspannung der Gäste von den Geschäften des Alltags. Die erfolgreichen Piecen der Vergnügungsstätten wurden vom Musikalienhandel kolportiert, die Leierkastenmänner ließen sie auf ihre Walzen stiften, und bald war ein Charakterstück, ein Tingeltangellied im Munde der Großstadtmassen. »Zum Tingeling schon wieder, mir zittern alle Glieder« lockt ein Chanson der Gründerjahre. Der schulmeisterlich strenge Volksliedsammler Franz Magnus Böhme scheint unter Tingeltangelversen nur eine Abart zu verstehen, nämlich »gemeinste Spottreime auf katholische Priester, Mönche, Jesuiten, angeregt durch den preußischen Kulturkampf 1873«. Die mit dem Refrain »Zum Tingelingeling« ausgestatteten Gesangsstücke verdammt er als »das Schrecklichste der Schrecken aller Gassenhauer«. Leider läßt sich sein Zorn heute kaum mehr nachfühlen, da er bei seinem Notenexempel »Schande halber« den Text verschweigt.[216] Weit entfernt davon, nur Bismarcks Aktion gegen den separatistischen Klerus zu

216 Böhme, Gassenhauer, S. 58 f.

unterstützen, beleuchten die massenweise für den Gebrauch in Berliner Vergnügungsstätten produzierten Chansons und Couplets des späten 19. Jahrhunderts die verschiedensten lokalen, sozialen, kulturellen und – freilich seltener als im gleichzeiligen Pariser Chanson – politischen Ereignisse der Zeit. In der Überzahl gehören diese Lieder jedoch zum pikanten Genre.

Das seinerzeit vielstrapazierte Wort »Tingeltangel« ist eine Berliner lautmalende Bildung für Singspielhalle oder Café chantant. Auf einem Podium ohne Dekoration postierten sich zehn bis zwanzig Sängerinnen, angetan mit schwarzen oder roten Trikotstrümpfen, Balletteusen-Tütu und Korsetts, dazu Komiker im Frack oder buntem Kostüm. Reichlich massiv gehalten waren die Paukenverse der Klamottenkomiker, gepfeffert die Couplets der Salonhumoristen, in den Gesängen der sprachwidrig als »Chansonetten« bezeichneten Damen dominierte das neckische Genre, dem Blick und Gestik besonderen Akzent verliehen. So sangen sie, um einen der größten Kassenschlager zu nennen, mit gespielter Unschuld:

Ich laß mich nicht verführen,
Dazu bin ich zu schlau!
Ich kenne die Manieren
Der Herren zu genau.

Nur die Komiker erhielten Gagen, und zwar aus den Eintrittsgeldern, die Soubretten dagegen arbeiteten für Korkengeld aus dem Bierumsatz. Das teuerste Tingeltangel war Moors Academy of Music in der Friedrichstraße, am Köllnischen Fischmarkt befand sich Franz Würfels Singspielhalle, in der Kommandantenstraße lagen die Silberhallen, in der Elsasser Straße der Kuhstall, am Alex der Primas und in der Neuen Königstraße das Klosterstübl. Zum Publikum dieser Tingeltangel gehörten kleine Handwerker, Kaufmannsgehilfen und Studenten aller Semester.[217] In Spezialitätentheatern exzellierten neben Sängerinnen und Komikern mancherlei Artisten, deren Produktionen die Kapelle zu untermalen hatte. Diese Varietés, wie man sie später nannte, waren gesellschaftlich abgestuft von verworfenen Spelunken über das Volks- und Familienvarieté der kleinen Leute bis zu den luxuriösen Palästen der Lebewelt. Im Reichshallentheater am

217 Nach der Beschreibung von H. Frey, Immer an der Wand lang ... , Berlin 1943, S. 42 f., und A. v. Wilke, Alt-Berliner Erinnerungen. Berlin 1930, S. 215 f.

Dönhoffplatz trat seit 1883 das Ensemble der (vier Jahre vorher in Stettin gegründeten) Stettiner Sänger auf. Den Nimbus eines Weltstadtvarietés genoß der Wintergarten des Centralhotels (1887 eröffnet);[218] die dort brillierenden Diseusen übertraf an Publikumsgunst der Coupletsänger Otto Reutter (1870–1931). In zahllosen, auch heute noch durch ihren Erfindungsreichtum überraschenden humoristischen Vorträgen besang er die hundert Alltäglichkeiten des damaligen Lebens. Er schilderte auch das emporwachsende Berlin nach der Jahrhundertwende bald mit Kritik, bald mit Lob.[219]

Berlin ist groß, Berlin ist herrlich,
Was man dort sieht, ist int'ressant.
's gibt jede Woche neue Bauten
Und jeden Tag 'nen Dachstuhlbrand.
Die Untergrundbahn fährt geschwinde,
Und eine Schwebebahn – wie kühn –
Die baut man nächstens ohne Gründe.
Hab'n Sie 'ne Ahnung von Berlin.[220]

Hatten bis 1869 neun Theater den dramatischen Bedarf der Berliner reichlich gedeckt, so gewährte seit diesem Jahr die Gewerbeordnung unumschränkte Lizenzen bei Theatergründungen und Spielplangestaltung, das erforderliche Kapital vorausgesetzt.[221] Vielfach waren es Gastwirte, die ihre Säle gewinnbringend verwenden wollten und auf das Publikum der Nachbarschaft spekulierten. Wie Pilze aus der Erde schossen bis etwa 1881 Bühnen in den einzelnen Stadtbezirken empor; deren gab es beinahe mehr als Kirchen, freilich wußten sich nicht alle im Konkurrenzkampf zu behaupten.[222] Abseits von den großen Theatern mit seriösem Spielplan dienten dem Amüsement breiter Schichten das Woltersdorff-Theater (ehemals

218 Vgl. E. Buchner, Berlins Varietés und Tingeltangel, in: Großstadt-Dokumente, Bd. 22, Berlin und Leipzig (1905); W. Kiaulehn, a.a.O., S. 235 ff., 380 ff.; die Belege bei R. Glatzer, a.a.O., S. 417 ff.

219 Vgl. neben zeitgenössischen Berichten (denen sich später auch K. Tucholsky anreihte) das O.-Reutter-Gedenkbuch von Th. Oppermann, Mühlhausen 1931.

220 Humoristische Vorträge, Nr. 197, G. Dannert, Mühlhausen.

221 A. Wahnrau, a.a.O., S. 457 ff.; zum folgenden auch Berichte bei R. Glatzer, a.a.O., S. 103 ff.

222 Vgl. A. Wahnrau, S. 491 ff., 520 ff., 531 f.

Meysels Sommer-Theater), das Walhalla-Volkstheater, das Louisenstädtische (Adolf-Ernst-)Theater, das Belle-Alliance-Theater, das Reunion-(Central-)Theater, Quargs Vaudéville-Theater (Königstädtisches Theater, seit 1874), das American-Theater (seit 1875).[223] Zumal von dieser volkstümlichen »Lachhalle« in der Dresdner Straße traten zahlreiche Couplets aus Lokalpossen ihren Weg in die Öffentlichkeit an. Pflegte das Victoriatheater der Münzstraße die Gattung der Feerien, das heißt bilderreicher Ausstattungsstücke und Ballettpantomimen,[224] so errang das Friedrich-Wilhelm-Städtische-Theater den Ruhm der führenden Operettenbühne; es machte die Berliner mit den Werken von Offenbach, Suppé, Strauß und Millöcker vertraut.[225] Schließlich brachte das Apollo-Theater die ersten Bühnenwerke Paul Linckes (1866–1946). Heute noch nicht vergessen ist die burleske-phantastische Schöpfung »Frau Luna« (1899), mit der die Geschichte der Berliner Operette beginnt. In Linckes Gattungsbelegen (auf Libretti von Bolten-Baeckers) verschmolzen sich die Traditionen der einheimischen Lokalposse mit Anregungen der Wiener Operette; vereint sind Ausstattungsprunk und parodistische Zeitkritik. So wird auf die gesteigerten Ansprüche eines weitgehend saturierten Bürgertums abgezielt. Indes drangen viele seiner schlagerhaft eingängigen Melodien mit ihren handfesten Refrains in die Breite, freilich ohne ausgesprochene Variantenbildung des Volkes, etwa die Walzer »Schlösser, die im Monde liegen«, »O Theophil«, Stücke wie »Schenk mir doch ein kleines bißchen Liebe« oder die Marschlieder »Laßt den Kopf nicht hängen« und »Das ist die Berliner Luft«.[226] Von den späteren Revuen Linckes für das Metropoltheater sei »Donnerwetter – Tadellos« (1908) angeführt mit der Karikatur des schnarrenden Leutnantstones, des arroganten Gardeoffiziers, freilich an vernichtender Schärfe weit hinter den Simplizissimus-Zeichnungen Thönys, Pauls oder Heines zurück und nicht ohne einen Hauch der Bewunderung:

223 Zum Belle-Alliance-Theater G. Bochnick, in: Der Bär von Berlin 4 (1954), S. 127 ff., zum Central-Theater, H. Windelboth, ebenda 6 (1956), S. 86 ff.

224 A. Wahnrau, a.a.O., S. 510 ff.; dazu E. Delle, in: Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 1952.

225 A. Wahnrau, a.a.O., S. 408 ff., 500 ff.

226 Vgl. E. Nick, P. Lincke, Hamburg 1953; Art. Lincke, MGG VIII (1960), Sp. 882; A. Würz, Art. Operette, MGG X (1962), Sp. 103.

Garde meist sehr exklusiv
Von feudalem Geist
Sieht auf Bürgerpack nur schief,
Weil der Grundsatz heißt:
Adelsprädikat bezweckt,
Daß kein Plebs uns naht,
Völlig wertlos so'n Subjekt

Ohne Prädikat.
Besteigen wir keck die Schabracken,
Da geben wir allen was vor:
Man kennt die Manöverattacken
Der Jungen vom Garde du corps!
Donnerwetter! Donnerwetter!
Wir sind Kerle!
Bei Kritik sagt Majestät: Famos! Famos!
Donnerwetter! jeder einzelne 'ne Perle!
Also wirklich! Donnerwetter tadellos!

(Vom Liedinhalt abgelöst pflegte der Refrain des Donnerwetter-Liedes gern bei Bierrunden oder beim Nachhausegehen vom Lokal gesungen zu werden.)

Altersgenossen Linckes sind Franz von Blon (1861–1945), Victor Holländer (1866–1940), jüngere Vertreter Jean Gilbert (1879–1942) und schließlich Walter Kollo (1883–1940). Mit der Beliebtheit von Gilberts trivialem »Puppchen« konnten nur wenige Schlager der Zeit konkurrieren. Stücke des Operettenkomponisten Kollo, zumeist auf die sehr berlinischen Texte Hermann Freys, wie »Komm, hilf mir mal die Rolle drehn«, »Unter den Linden«, »Pauline geht tanzen«, »Wenn ein Mädel einen Herrn hat«, vermochten die Lokalatmosphäre noch unmittelbar vor Ausbruch des ersten Weltkrieges einzufangen. Mit dem imperialistischen Krieg ging auch eine Epoche Berliner Kulturgeschichte zu Ende.

III. Wort und Weise des Gassenhauers

A. Bestand der Volksliedtradition

So uneinheitlich wie die Zusammensetzung der Berliner Bevölkerung ist auch ihr Singgut, Sammelbecken verschiedenartigster Kräfte. Unter den Strömen, die im großstädtischen Gassenhauer zusammenrinnen, liegen die traditionellen Volkslieder dem Grund am nächsten. Das Durcheinanderfließen landschaftsgebundener Liedtraditionen verstärkt sich seit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes und der immer mehr zunehmenden Industrialisierung,[227] besonders seitdem die Gründerzeit Angehörige vieler deutscher Stämme nach der Reichshauptstadt zog und ausländische Kontakte verstärken half. Damit gewann der Liederschatz Berlins seine frappierende Vielschichtigkeit, wobei die Substanz des vererbten Sangesgutes wie mit einer Decke von Ersatz- und Abfallprodukten unterhaltender Individualmusik überzogen wurde. Eine »Mehrgesetzlichkeit« im Repertoire[228] erweist bereits die Doppelüberlieferung: Drucke von Liedertexten zum Vertrieb unter breiten Schichten – Aufzeichnungen der Sammler nach dem Volksmund zu wissenschaftlichen Zwecken.

In Form löschpapierener Bogen, oft mit groben Holzschnitten verziert, sandten Berliner Druckereien seit der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts *Fliegende Blätter* von »Schönen neuen Liedern« aus, ohne Beigabe von Melodien. Wie allerorten fehlen bei den Titelblättern der Berliner Flugblattlieder die Datierungen, auch blieben die Gedichte, vor allem die Neudichtungen von Winkelpoeten, gewöhnlich anonym. Zumeist zu dritt oder fünft in ein Heft gebündelt, waren die »Schönen neuen Lieder« nach dem ersten Lied als zugkräftigem Stück betitelt. Für die Auswahl der ohne Beigabe von Melodien gedruckten Texte sorgten allein die Verlage, die auf

227 E. Seemann u. W. Wiora, Volkslied, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammler, 2. Bd. 1954, Sp. 357 f.

228 Vgl. M. Ittenbach, Mehrgesetzlichkeit – Studien am deutschen Volkslied in Lothringen, Frankfurt a. M. 1932.

breiten Absatz spekulierten.[229] Mit den Verlagsartikeln der Offizin Wilhelm Zürngibls gingen Jungen hausieren, die man kurzweg Zürngibler taufte.[230] Als Konsumenten nennt Glaßbrenner Köchinnen, Hökerinnen, Hausknechte und Stiefelputzer, also Dienstpersonal und kleine Gewerbetreibende. Zu den Direktbeziehern von der Firma gehörten die professionellen Drehorgelspieler und Straßensänger. Auch die Buchdruckerei von Litfaß, die später durch ihre Riesenanschlagszettel und Säulen, die Litfaßsäulen, von sich reden machte, ließ solche Textblätter erscheinen.[231] Viel weiter, fast bis zum Jahrhundertende, reichen die Liederdrucke der Firma Trowitzsch, zunächst gelegentlicher Nebenerwerbszweig, dann dauernde Einnahmequelle.[232] Einen Überblick über die heute zu Raritäten gewordenen Lieddrucke bis etwa 1840 bietet die Sammlung aus dem Nachlaß von Karl Hartwig Gregor von Meusebach in der Deutschen Staatsbibliothek (Signatur Yd 7902 ff.).[233] Diesem ebenso bienenfleißigen wie schrulligen Germanisten zollte Hoffmann von Fallersleben scherzhaften Tribut mit der »Schöneberger Nachtigall«, einem Liederbüchlein mit Volksliedern und volkstümlichen Kunstliedern der Zeit, bei Zürngibl in der gleichen Ausstattung wie dessen Löschpapierhefte gedruckt.[234] In den Sammelbänden der – immer noch nicht systematisch ausgewerteten – Meusebachschen Kollektion sind neben altüberlieferten Volksliedern patriotische und geistliche Gesänge, Gesellschaftslieder, belehrende, humoristische und zeitkritische Lieder, Romanzen und lyrische Gedichte sowie Lieder aus Singspielen enthalten. Der Herkunft nach reicht der Umkreis von der mittelalterlichen

229 Zu Druck und Verbreitung der Fliegenden Blätter: siehe J. Meier, KiV S. XLIII ff.; E. Seemann, im Jahrbuch für Volksliedforschung 3 (1932), S. 87 ff.; O. Görner, in: Spamer, Volkskunde S. 388; ferner zahlreiche Arbeiten von K. M. Klier.

230 Vgl. L. Geiger, a.a.O., S. 530; H. Ostwald, Kulturgeschichte, S. 597.

231 A. Potthast, Geschichte der Buchdruckerkunst in Berlin 1865 (Faks. hg. E. Crous, Berlin 1926), S. 52, 58, 59 ff.; vgl. H. Knudsen, Hundert Jahre Berliner Litfaßsäulen, in: Der Bär von Berlin 4 (1954), S. 7 ff.

232 Das Haus Trowitzsch & Sohn, Berlin 1911, S. 32.

233 Zur Meusebachschen Bibliothek vgl. Fr. Zancke, Kleine Schriften, 2. Bd., 1898, S. 179 ff.

234 Neuausgabe von F. Behrend u. F. Ullmann, Zwickau 1930. Dazu H. Brückner-Friedenau, Die Schöneberger Nachtigall von Hoffmann von Fallersleben, Berlin 1930.

Volksballade vom »Schloß in Oesterreich« bis zum zeitgenössischen »Schneider Kakadu« aus Wenzel Müllers »Schwestern von Prag«, die Qualität erstreckt sich von vereinzelten Poesien erlauchter Geister bis zu den Durchschnittsprodukten mehr oder minder obskurer Winkelliteraten. Die Zusammenfassung der Lieder innerhalb eines Heftes selbst folgt dem Grundsatz: Variatio delectat; so reiht sich etwa an das Kriegslied aus »Wallenstein« der Doktor Eisenbart, an das Huldigungslied auf den König das Genrestück vom Lustigen Postillion. Es erscheinen aber auch homogene Folgen von »Preußen- und Kriegsliedern«, »Jägerliedern«, »Punsch-Liedern«, »Arien aus Werthers Leiden« oder aus dem »Leben des bekannten Räuber-Hauptmanns Rinaldo Rinaldini«. Für die Zusammenstellung war der Geschmack kleinbürgerlicher und plebejischer Schichten richtungweisend, der sich noch lange an den poetischen Erzeugnissen abgesunkener Schäferdichtung, vulgarisierter Empfindsamkeit, biedermännischer Belehrung und Unterhaltung erbaute – Niederungen der Trivialliteratur abseits vom klassischen Parnaß, dessen Gipfel das Bildungsprivileg verdeckte.

Bei einer Durchsicht mehrerer Bände der bei Zürngibl und bei Litfaß erschienenen Flugblattdrucke (Yd 7902, Yd 7904) drängt sich das Vorkommen einiger Grundmelodien auf, die gern anderen Texten unterlegt wurden. Die Spitze halten, je ungefähr zwanzigmal vertreten, die Weise zu Claudius' Rheinweinlied (»Bekränzt mit Laub«) und zu Schubarts Kaplied (»Auf, auf, ihr Brüder«). Auf dem Fuß folgt die Melodie zu dem empfindsamen Gedicht »Lotte bei Werthers Grabe« (»Ausgelitten, ausgerungen«, Verfasser H. Fr. v. Reitzenstein 1775), mit einigem Abstand figurieren »Jüngling, wenn ich dich von fern erblicke«, Kotzebues »Es kann ja nicht immer so bleiben« oder »Guter Mond, du gehst so stille«. Ein Vergleich mit dem Bestand einer der umfangreichsten deutschen Liedersammlungen, des Mildheimischen Liederbuches von Rudolf Zacharias Becker, dürfte gewiß manche Konkordanzen ergeben.[235] Die Ausbeute der Drucke von Zürngibl

235 Vgl. K. Gudewill, Art. Mildheimisches Liederbuch, MGG IX (1961), Sp. 295 ff.; jetzt: G. Weissert, Das Mildheimische Liederbuch – Studien zur volkspädagogischen Literatur der Aufklärung (Volksleben 15), Tübingen 1966.

und Litfaß an lokalgefärbten Stücken ist nicht sonderlich opulent. Einzelnes hat Johannes Bolte im Neudruck wieder zugänglich gemacht:[236]

1. Lob der Stadt Berlin »Berlin, du schöne Königstadt« (Yd 7908, 57, 3)
2. Soldatenabschied »Adieu Berlin und deine Gegend« (Yd 7903, 74; Yd 7912, 12)
3. Abschied von Berlin »O Berlin, ich muß dich lassen« (Yd 7922, 11)
4. Trennungsweh »Von dir muß ich scheiden« (Yd 7903, 97)
5. Berliner Linden-Lied »Unter den Akazien« (Yd 7906, 78, 5; Yd 7904, 32, 1; Yd 7912, 43, 1)
6. Monbijou im Frühling »Wie schön ist es im Monbijou« (Yd 7903, 68)
7. Berliner Landparthien (Yd 7913, 33, auch Yd 7904, 185, 1)
8. Der Stralauer Fischzug (Yd 7910, 52, auch Yd 7904, 69, 2)

Als klassische Volkslieder finden sich das oppositionelle Soldatenlied »Adieu Berlin und deine Gegend« sowie die beiden Handwerksburschenlieder »O Berlin, ich muß dich lassen« und »Von dir muß ich scheiden« in die einschlägigen Sammelwerke eingereiht. Konvolute von Lieder-Einzeldrucken des Hauses Trowitzsch (aus der Zeit von etwa 1830 bis 1880) bringen immer noch die bewährten Nummern der Großväterzeit, volkstümlich gewordene Kunstdichtung, in welcher der Anteil des traditionellen Volksliedes merklich zurückgeht. Neue Stilschichten sind zugewachsen, neben romantischer Lyrik Theaterlieder des Vormärz, Lieder auf Zeitverhältnisse, gelegentlich Abwandlungen von Gassenhauern. So erscheint die Auswahl fast noch mehr vom Prinzip der bunten Reihe diktiert als bei den früheren Drucken, Schillers »Kindesmörderin« etwa wird mit einem Couplet aus Kalischs »Aktionbudiker« zusammengespannt. Häufiger treten nun ortsgebundene Lieder auf, bisweisen im Dialekt. Angeführt seien:

»Unterm Mühlendamm« von Marquard (217, 1)
Polka-Wuth »Alles soll sich Polka nennen« (286, 1)
»Det is gut und det is schön« (304, 1)
Jacob und Marie »Marie, ick komm, den letzten Schmatz« (335, 4)
»Die beiden lebenden Schneider oder das todte Plettbrett« (340, 1)
»Weg Jungens! Pietsch kommt« (351, 1)
Der Droschkenkutscher »Ein Droschenkutscher ist fürwahr« (403, 4, auch 420, 5)
»Ach wat ist doch vor'n Vergnügen« (424,5)

236 J. Bolte, Berlin in der Volksdichtung, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 1890, S. 77–82. Vgl. auch die Neuausgaben sechs »Alter Berliner Volkslieder« durch F. Behrend und E. Pinner, Berlin 1929.

Berliner Witze »Die Bäcker und die Schlächter« (436, 1)
Berliner Köchinnen »Es giebt kein schön'res Leben« (437, 2)

Die Lückenhaftigkeit des verfügbaren Materials und der Mangel an Vorarbeiten erschweren die systematische Auswertung dieser Drucke. Zweifellos ließe eine Analyse im jeweiligen Angebot der Berliner Liederdrucke den Geschmackswandel der Konsumenten im Lauf des 19. Jahrhunderts sichtbar werden. Leider sind die Walzen der Orgeldreher verloren, welche die »Schönen neuen Lieder« der Flugblattdrucke auf Jahrmärkten und Straßen absangen und die Texte verkauften.[237] So fehlt die klingende Ergänzung, die Singweise, die sich dem Wort verbindet samt der besonderen Vortragsmanier der Interpreten. Als charakteristisch für das Berliner Straßenleben wird das Auftreten des Leiermanns im Lokalschrifttum recht häufig geschildert. »Nante Strumpfs hinterlassene Papiere« (Verfasser Leo Lenz)[238] illustrieren humorvoll seine Praxis. Zwischen kurzen Vor- und Nachspielen des schadhaften Winselkastens singt der als »Männeken«, »Vertuose« oder »Kapellmester« titulierte mit heiserer Stimme die einzelnen Verse ab, um mittendrin den Hut für milde Spenden zu präsentieren. Dauernd unterbrechen ihn die Sticheleien der Umstehenden, fast kommt es zu Handgreiflichkeiten zwischen ihm und den dreisten Schusterjungen. Offenbar entspricht seiner abgerissenen Erscheinung das vorgetragene Lied vom »Großen Oekonom«, das aus Zürngiblschen Flugblättern des frühen 19. Jahrhunderts bekannt ist (Yd 7903, 92, 2; Yd 7902, 170, 2). Der Fassung des vormärzlichen Straßenmusikanten sei die handschriftliche Aufzeichnung einer alten Berlinerin gegenübergestellt (Einsendung Koepps von 1930); sie zeigt das Stadium eines die Textbestandteile vertauschenden und stark kürzenden Zersingens. (Die eingeklammerten Zahlen geben die Strophen bzw. die Halbstrophen der Druckvorlage an.)

(1) Ich bin der große Oekonom,
Wer etwas lernen will, der komm

237 Vgl. auch H. Schüen: Die Schönen neuen Lieder der Fliegenden Blätter in Mecklenburg, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961, Jg. 6 (1962), S. 33 ff.; H. Zeraschi, Drehorgel, Serinette und barrel organ, Diss. Leipzig 1961, S. 184 ff.

238 Vgl. H. Kügler, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 3 (1952), S. 26.

Zu mir, ich practizire sie
Die neueste Oekonomie.

(2) Mein Hut sieht ökonomisch aus,
Er dient zu's Obdach Ratz und Maus,
Auch berschte ich ihn niemals rein,
Die Berschten jar zu dheuer sein.

(6a) Am Rock hält mir kein Knopfloch mehr,
Die Armel sind von Futter leer.

(7a) Die Farbe dran hält man für grau,
Ein Andrer schwört, es wäre blau.

(8) Die Weste ist von Kasemir,
Die Seitentheile fehlen mir,
So drugs das preußsche Milletär,
Drum kränkts auch mir nicht eben sehr.

(11b) Auch Hemden hatt ich, ehmals drei,
Doch aber sind se schon anzwei,

(9b) Es drug sie schon mein Großpapa,
Wohl an die drei und zwanzig Jahr.

(11a) Die Strümpfe sind zum Überfluß,
Denn sie verderben nur den Fuß,

(4b) Auck zwick ick selber meinen Bart,
Weil dadurch wird viel Geld erspart.[239]

(2a) Mein Hut sieht eckenomisch aus,
wiedewidet bombom,
Er dient zum Fang von Ratt' und Maus,
wiedewidet, bombom.

(8a) Meine Weste ist von Kasimir,
Das Hinterteil das fehlet ihr.

(6a) Mein Rock der ist von Palmenblat.
Hinten nischt und vorne plat.

(9a) Die Hose ist wie Schleier fein,
Da rutschte ich man glatt hinein.

(11a) Meine Strümpfe haben hundert Löcher,
Die sind zum Fischen die schönsten Köcher,
Meine Stiefel, o du Graus,
Da kucken die Zehen und Hacken raus.

(2b) Drum bürst ich sie auch niemals rein,
Weil Bürsten ja so teuer sein.

239 Nante Strumpfs hinterlassene Papiere, IV. Band, Zweites Heft, S. 19 ff. Koepp, A 128 497.

Ein anderes Bild als die Flugblattdrucke geben die Aufzeichnungen des brandenburgisch-berlinischen Liedbestandes nach dem *Volksmund*. Die Sammlung Büschings und von der Hagens von 1807, vor allem der zweite, nicht gedruckte Band (Ms. germ. oct. 405.) präludiert der Sammeltätigkeit Ludwig Erks; nur zum Bruchteil in seine zahlreichen Veröffentlichungen eingegangen,[240] harren in den einundvierzig Nachlaßbänden Tausende von Liedeintragungen der Erschließung. Die Aufzeichnungen des Wahlberliners halten philologisch getreu typische Belege traditionellen Sangesgutes fest, allerdings in »geglätteten Durchschnittsfassungen« und nach den Wertmaßstäben der Zeit ausgewählt.[241] Gewissermaßen als Supplement bringen volkskundliche Berichte über Singgelegenheiten und Singgut märkischer Dörfer eine Kategorie von Liedern, die der redliche Sammler Erk zu notieren unterließ. Um 1850 blies der Schäfer von Niederschönhausen noch auf selbstgefertigten »Flauten und Fepen«, die Gäste der Bauernhochzeit tanzten noch wie selbstverständlich die Sieben Sprünge oder Hackenschottisch, aber die Mädchen in der Spinnstube sangen mindestens so gern wie originäre Volkslieder Modelieder sentimentalen Gepräges und gelegentlich Gassenhauer, die aus der Stadt eingedrungen waren.[242] So bietet sich der Liederschatz auch des Landes weniger einheitlich dar, als es nach der Filtrierung durch die puristischen Volksliedsammler erscheinen möchte. Um ein vollständiges Bild des Repertoires zu gewinnen, müßte ein guter Teil des aus den städtischen Flugblattdrucken bekannten Liedgutes berücksichtigt werden.[243] Dennoch dominieren um die Jahrhundertmitte in den Dörfern der Mark Brandenburg die althergebrachten Gattungen zweifellos.

240 Vor allem: L. Erk, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, hg. zusammen mit W. Irmer, 3 Bde., Berlin 1838–45 (Neudruck von J. Koepp Potsdam 1939); derselbe, Deutscher Liederhort, Berlin 1856.

241 Vgl. W. Salmen, Art. Erk, MGG 111 (1954), Sp. 1496 ff.; vgl. auch W. Wiora, Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 6 (1938), S. 53 ff.

242 E. Rehfeldt, Geschichte von Niederschönhausen, Berlin 1929, S. 275 ff. Vgl. M. Bartels, Märkische Spinnstuben-Erinnerungen, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 12 (1902), S. 73 ff.; ferner M. Pohlandt, Lebuser Land, Leute und Leben, 2. Bd., in: Mitteilungen des Historischen Vereins für Heimatkunde, Frankfurt a. M. 1929, S. 31 ff.

243 Vgl. Lohre, S. 282.

Neben dem Resümee Lohres, der, auf den Erk-Nachlaß gestützt, die bisher einzige zusammenfassende Darstellung des märkischen Volksliedes gab, sind zu diesem Zeitpunkt auf dem Gebiet der Ballade und des geistlichen Liedes die traditionellen Lieder noch im Übergewicht, den Textfassungen nach einigermaßen intakt geblieben, in den Gattungen des lyrischen und des Standesliedes hält Altes und Neues gleichberechtigt die Waage.[244]

Mannigfache Übereinstimmungen, Substanzgemeinschaften und Wechselwirkungen, denen einmal systematisch nachgegangen werden sollte, bestehen zwischen dem Repertoire des umliegenden Landes und der Hauptstadt. Ludwig Erk konnte in den Jahren zwischen 1830 und 1860 ebenso in Berlin wie in der Mark durchaus traditionelles Liedgut festhalten: gleiche Typen des Volksgesanges, hier wie dort aus gemeinsamer Überlieferung geschöpft. Die kontemporären Quellen des Lokalschrifttums bezeugen zudem manche Bindungen des Berliner Liedes an bestimmte Singgelegenheiten, sie treten als volkskundlich-soziologische Ergänzung zu den Liederbüchern. Wenn die Feststellung, Erks Sammlung gäbe keinen Querschnitt des gesamten damaligen Singgutes, sondern nur eine Auslese, bereits für das Land zutrifft, wieviel mehr dann für die Stadt! Nicht einmal annähernd läßt sich der Liedbestand Berlins im 19. Jahrhundert auf Grund der Volksliedaufzeichnung rekonstruieren. Eher böte das Märkische Archiv Johannes Koepps ein wahrheitsgetreues Bild vom Berliner Volksgesang zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wäre es nur vollständig erhalten. Auf Grund umfassender Sammeltätigkeit könnte Koepp darauf hinweisen, wie das Volkslied in der modernen Großstadt noch unter den Spielgemeinschaften der Kinder, in den Berufs- und Standesgemeinschaften der Handwerker, Soldaten und Studenten lebendig sei. Späterhin unterschied er einschränkend zwischen den altüberlieferten Liedern, die als Restbestände noch vorhanden sind, zwischen den Volksliedern, die durch die Jugendbewegung wieder gegenwärtig sind, und den jeweilig wechselnden Liedern der Massen.[245] Der Prozeß der kapitalistischen Industrialisierung hat die Traditio-

244 H. Lohre, Volksdichtung, S. 320 f

245 J. Koepp, Das Volkslied in der Volksgemeinschaft, in: Spamer, Volkskunde, S. 289 ff.; derselbe, Das Volkslied in der heutigen Großstadt, in: Arbeitstagung Volkskunde und Rundfunk, Stuttgart 1953, Tagungsbericht, S. 78 ff.

nen des Laiengesanges schwinden lassen, zuerst in der Großstadt, dann aber auch auf dem Lande. Kulturelle Institutionen, Vereinsleben und Vergnügungsgewerbe strahlten Singgut aus, das auswählend rezipiert wurde, in der Stadt gewöhnlich unmittelbar, auf dem Lande mit einer gewissen Phasenverschiebung (die amerikanische Soziologen »cultural lag« nennen). In der Agrargesellschaft halten sich aber auch ehemalige Bestandteile des Großstadtrepertoires noch lange konstant, wenn sie am Herkunftsort längst vergessen sind.[246]

Wie eingangs angedeutet, kann der produktive Anteil des Kollektivs am Liedgut in verschiedenen Stufen erfolgen: als Eigenwuchs, Eigentum (Aneignung) und Übernahme. Bei der traditionellen mündlichen Überlieferung erbt sich der überkommene Liederschatz von Singgemeinschaften fort, wobei die althergebrachten Typen zu immer neuen Varianten umgesungen werden. Solche eigengewachsene Liedentfaltung ist in der Großstadt fast nur noch im Bereich des Kinderspiels lebendig, indes werden auch zu geselligen Anlässen Verse im Anschluß an bekannte Muster improvisiert. Immer stärker haben aber andere Formen der Liedverbreitung überhandgenommen: Fortpflanzung auf literarischem Wege, durch organisierte Gruppen, schließlich durch gewerbliche oder industrielle Darbietungen. Jedoch weiß sich das Volk auch dieses nicht mündlich tradierte Singgut durch vielfältige Variierungspraxis zu assimilieren, sehr häufig »possessiv« anzueignen. Individuallieder verschiedenster Provenienz können durch die Vorgänge des Zurechtsingens, durch Um- und Neutextierungen innerhalb des Kollektivs heimisch werden gleich den legitimen Weiterbildungen des überkommenen Volksgesanges. So tragen mitunter Schul- und Vereinslieder, Theatergesänge und Stücke des Amüsierbetriebes die Stigmen der Folklorisierung, kaum jedoch der industrielle Schlager. Das für die technische Reproduktion bereits präparierte Standardlied wird gewöhnlich ohne Aneignung passiv übernommen und bald abgestoßen, da die Industrie ständig neue Massenware auf den Markt wirft und die Hörgewohnheiten der Konsumenten auf den Reiz stets modischer Verpackung bei bewährten

246 Zur heutigen Situation des Volksliedes vgl. auch W. Wiora, Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein, sowie andere Beiträge, in: Musikalische Zeitfragen, 7. Bd., Kassel u. Basel 1959.

Klischees dressiert hat.[247] Auf dem Wege zwischen Volkskunst und Kommerz liegt das Schicksal des Gassenhauers, den die aktive Mitgestaltung des Kollektivs noch in die Kontinuität der Überlieferung einreiht. Die regionalen Einflußbereiche, die zur Gestaltwerdung des Berliner Gassenhauers beitrugen – nächst der Abkunft von Volkslied und Tanz der umgebenen Mark Brandenburg und Substanzgemeinschaft mit dem Singgut anderer deutscher Landschaften, wie Sachsen oder Schlesien, sind es vor allem Einwirkungen der tschechischen Musik (Straßenmusikanten, Polkamodelle), Wiener und Pariser Einschlag (Singspiel und Operette, Chanson und Couplet), daneben Rezeption des rheinischen Karneval –, bedürfen noch späterer systematischer Untersuchung.

Um den Verbindungen nachzugehen, die zwischen dem berlinischen Gassenhauer und dem traditionellen Volksgesang Mittel- und Norddeutschlands bestehen, empfiehlt es sich, das vorliegende Material Berliner Liedaufzeichnungen nach Gruppen zu ordnen. Von soziologisch-funktionellen, inhaltlich-formalen, aber auch sprachlichen Blickpunkten ließe sich eine solche Auffächerung vornehmen, wie sie hier zur nur provisorischen Orientierung versucht sei. Anlässe zum freien Singen bietet für die Großstadtbevölkerung in erster Linie die Sphäre des geselligen Lebens. Gelegentlicher Gesang zur Arbeit, sei es handwerkliche Einzelproduktion oder hauswirtschaftliche Betätigung, ist nicht eindeutig an den Arbeitsvorgang gebunden. Die überlieferten (bäuerlichen) Bräuche des Jahresumlaufes und Lebenskreises schwanden im Maschinenzeitalter dahin, so wurden schließlich in Berlin um die Mitte des 19. Jahrhunderts letzte Rudimente, die alten Volksfeste, abgeschafft. Aber der Großstädter sang gern zur geselligen Unterhaltung auf Familien- und Vereinsfesten etwa der Laubenkolonisten, auf Ausflügen und nicht zuletzt in der lustigen Runde der Gastwirtschaften. Auch Singen oder Mitsingen auf dem Tanzboden war selbstverständlich. Im Gegensatz zur Welt des Erwachsenen scheint das Alltagsleben des Kindes vom Lied durchdrungen, als wesentlichem Bestandteil seines Spiels. So wären nach den Singgelegenheiten in der Großstadt vor allem Lieder zur Geselligkeit, Lieder zum Tanz, Lieder und Spiele der Kinder zu unterscheiden. Die erste und umfangreichste der Funktionsgruppen, die

247 Vgl. die zu den Seiten 10 ff. angeführte Literatur.

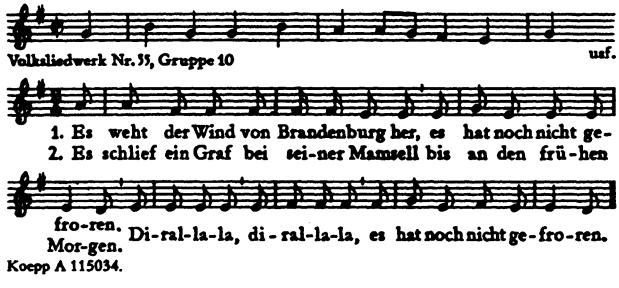
Lieder zu geselligen Anlässen, läßt sich nach inhaltlichen Kategorien in verschiedene Liedgattungen aufgliedern: a) Lieder erzählenden Charakters, b) Lieder lyrisch betrachtenden Charakters und c) gesellige Kleinlyrik wie Spott- und Scherzlieder, Trinklieder und Rundgesänge.[248] Bei den Schwierigkeiten einer systematischen Erfassung verbieten sich von selbst statistische Angaben über die Streuung einzelner Lieder oder die Verteilung von Liedgruppen auf die Bevölkerung.

Ein fast untrügliches Kriterium der Gattungen bietet der Sprachgebrauch, bleibt doch die Schriftsprache gewöhnlich dem ernsten erzählenden und lyrischen Lied vorbehalten, während die Mundart den humoristisch pointierten Genres, teilweise dem Kinder- und Tanzlied zukommt. Im allgemeinen schließen sich die folklorisierten Großstadtlieder nach ihrer, bei aller Schlichtheit vielfältigen Sprachform an das traditionelle Volkslied an. Abgesehen von gelegentlicher stichischer Reihung überwiegt das Strophenprinzip; häufiger als Zwei- und Dreizeiler ist vierzeilige Strophik, aufgebaut aus Viertaktern, Dreitaktern oder wechselnd Drei- und Viertaktern, mit gelegentlich freier Senkungsfüllung. Daß sich viele Lieder nur als Einzelstrophen darbieten, beruht nicht nur auf fragmentarischer Überlieferung. Mehrzeilige Strophengrundrisse eignen nur der Sondergruppe lyrisch-reflektierender Lieder. Mannigfach sind die Refrainbildungen, oft nur Trällersilben, aber auch sehr umfänglich angelegt. Ebenso wie zuweilen Gerüststrophenlieder oder Annäherungen an diese begegnen Spielarten des Schnadahüpferl, berolinisiert. Noch wechselhafter als die Sprachform großstädtischen Liedrepertoires[249] zeigt sich das Bild ihrer Singweisen, ganz von den Herkunftbereichen und Stilschichten geprägt. Anstatt resümierender Urteile sei anhand typischer Beispiele das Fortleben der Volksliedgattungen im Großstadtrepertoire und die Weiterbildung bekannter Typen oder Modelle zu ortsgebundenen Gassenhauern von oft singulärer Erscheinung verfolgt.

248 Vgl. Stockmann, S. 223 ff.
249 Vgl. E. Seemann u. W. Wiora, a.a.O., Sp. 364 f.

1. Erzählende und lyrische Lieder

Eine Musterung der erzählenden Lieder in Erks Aufzeichnung bestätigt, daß archaische Volksballaden noch im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in der Mark, aber stellenweise auch in Berlin beheimatet waren, freilich mit jüngeren Singfassungen.[250] Sogar in unserem Jahrhundert wurden in der Großstadt vereinzelt Balladen von Frauen gesungen, die sie wahrscheinlich vom Lande brachten. Die märkische Variante vom »Herrn und der Magd« repräsentiert einen jüngeren Melodiezweig mit dem Signum des Lautsilben-Kehrreims. Vorliegende Weise, gesungen von einem Potsdamer Dienstmädchen,[251] gehört zur Gruppe mit Terzbeginn, bewegt sich aber im Zeilenverlauf nur in Sekundschritten, wie denn der ganze Umfang auf eine Quint eingeengt ist. Der »angewehte« Eingangsvers kehrt wieder in der märkischen Weise E 12 364 (Lohre, Volksdichtung, S. 274, nur textlich).

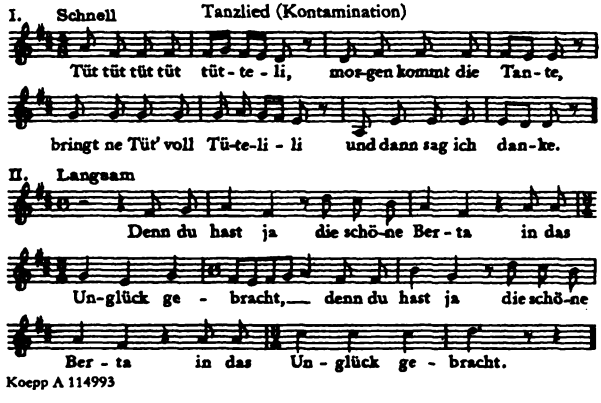


Ein anderes Erzähllied hörte Koepp 1925 von einer Schülerin, die es von ihrer Mutter gelernt hatte. Es ist die Ballade »Winterrosen«[252] mit der Schlußwendung aus dem Lied von Mariechen und dem Jäger.[253] Auch hier eine jüngere, augenscheinlich stark nivellierte Fassung; zum kleinintervallischen Duktus der beiden Verszeilen kontrastieren die aufsteigenden Dreiklänge des Kehrreims. Daß die Ballade in der vorliegenden Gestalt zum Kinderlied und -spiel degradiert ist, beweist eine frühere, mit der Berliner

250 Vgl. Lohre, S. 266 ff.
251 Text 1883 aufgenommen, Melodie ergänzt 1929.
252 vgl. Erk/Böhme, Nr. 117.
253 vgl. Böhme, Kinderlied II, Nr. 350.

Version identische Fassung Georg Schlägers (nach Obersteiner Kindermund).[254]

Ein- oder Anfügen von Kehrreimen läßt sich bei einzelnen Balladengruppen in der gesamtdeutschen Überlieferung häufig beobachten. Kontaminationen von Balladen-Bruchstücken mit andersartigen Gebilden deuten aber auf einen Schwund des lebendigen Besitzes. So mögen von der in der Mark verbreiteten Kindsmörderin-Ballade »Ach Joseph, liebster Joseph« (Erk/Böhme I, Nr. 56, Lohre, S. 276 f.) noch Spuren als Erinnerungsrest beim Sänger lebendig geblieben sein, der sie einem Tanzverschen (Schottisch) mit sprachspielenden Trällersilben anfügt, gleichsam als Nachtanz mit Tempowechsel.



Die Gattung der Volksballade ward bereits seit dem 16. Jahrhundert vom Zeitungslied, dieses im 18. Jahrhundert vom *Bänkelsang* abgelöst. Somit blickt das Gewerbe der Avisensänger auf eine Ahnenreihe bis zu den Sängern der alten Heldenlieder zurück. Neuartig ist die Form ihrer Universalkunst, denn, wie aus dem Namen abzulesen, deuten die Bänkel- oder Schildersänger von einer Bank aus mit einem Stab auf naiv-drastische Bildtafeln und erläutern die dargestellten Kriminalfälle und Schauergeschichten durch Moritaten, das heißt Erzähllied und Prosabericht. Als musikalische

254 G. Schläger, Nachlese zu den Sammlungen deutscher Kinderlieder, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 17 (1907), Nr. 85, S. 289; vgl. Nr. 195, S. 411. Ebenfalls bei R. A. Stemmle, Ihr lieben Leute höret zu, Berlin 1938, S. 158.

Begleitung dient die Drehorgel, die auch Vor- und Nachspiele ausführt. Nach der Vorstellung werden die Textblättchen den Zuhörern zum Kauf angeboten.[255] Verwandt ist das Gewerbe der Guckkästner, deren Schaustellung von Raritäten ein bereits im »Berliner Gesangbuch für Resourcen« von 1797 überliefertes Lied »Raritäte sein ßu sehn« mit radebrechendem Deutsch parodiert. Den Vortrag der Bänkelgänger vor dem Jahrmarktspublikum des Berliner Schloßplatzes zeichnet Glaßbrenner getreu nach; der Wortlaut eines ihrer Moritatenlieder wird in extenso wiedergegeben, Mundart und Betonung des Prosaberichts fast mit phonographischer Akribie. Zu den wichtigsten Verlagen der Texthefte gehörten neben Hermann Reiche in Schwiebus, Trowitzsch & Sohn in Frankfurt a.O. auch Friedrich Damm in Berlin. Ein Nachfolger, Paul Damm aus Berlin-Schönholz, agierte noch unmittelbar vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges auf dem Berliner Lunapark und dem Weihnachtsmarkt.[256] Als letzten Vertreter der Zunft rühmte sich Ernst Becker aus Nauen bei Berlin; den gelernten Drogisten trieb es unwiderstehlich zu den Schaustellern: So zog er über vierzig Jahre auf Rummelplätzen und Jahrmärkten in ganz Deutschland umher. Sein Repertoire vereint viele Stoffe, mit denen Generationen von Bänkelsängern ihre Zuhörer ergreifen und erschauern ließen: etwa »Wahnsinn und Mutterliebe oder die schreckliche Tat der Verzweiflung«, »Die neue Heimat im Eisgebirge oder Schwere Prüfung und frohes Wiedersehen«, »Der geheimnisvolle Rächer oder der brave Müllerbursche«.[257]

Wie Hans Naumann darlegte, berühren sich die Moritatenlieder den inhaltlichen Motiven und der formalen Gestaltung nach mit den Romanzen des 18. Jahrhunderts; die Einwirkungen des Bänkelsanges auf die Kunstpoesie dürften enorm sein, man denke nur an das Motiv der Kin-

255 Grundlegend: G. Böhme, Bänkelsängermoritaten, Diss. München 1920; H. Naumann, Studien über den Bänkelgesang, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 33 (1920/21), S. 1–21; ebenfalls in: Primitive Gemeinschaftskultur, Jena 1921, S. 168–190 (hiernach zitiert); O. Görner, Der Bänkelsang, in: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 7 (1932), S. 113 ff. Derselbe auch bei: Spamer, Volkskunde 1, S. 394 ff. Jetzt zusammenfassend mit reichlicher Bibliographie die bereits angeführte Monographie: K. V. Riedel, Der Bänkelsang – Wesen und Funktion einer volkstümlichen Kunst, Hamburg 1963.

256 Stemmle, S. 122.

257 Vgl. E. Janda u. Fr. Nötzold, Die Moritat vom Bänkelsang, München 1959, S. 15 ff.

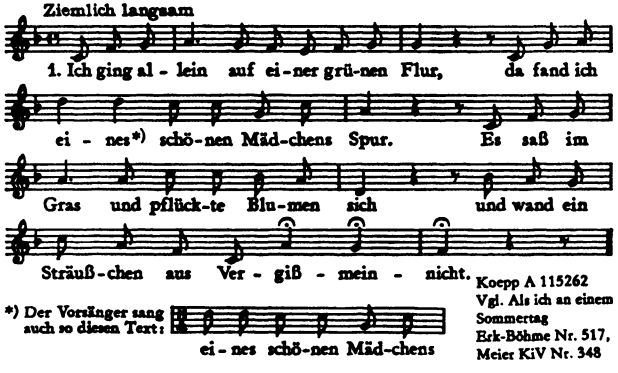
desmörderin im Sturm und Drang.[258] Umgekehrt färbte der Melodiestil des Bänkelsanges stark auf den Volksgesang des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ab – eine Erscheinung, die zwar oft konstatiert, aber noch nie unter die Lupe spezieller Forschung gerückt wurde. Da die Walze der Drehorgel nur einen beschränkten Melodienvorrat bot, wurden die unterschiedlichsten Liedertexte meist auf die gleichen bekannten Weisen gesungen. Neben oder statt spezieller Berichtslieder ließ man gern ein sentimentales volkstümliches Lied von allgemeingültigem Charakter ertönen. Erlangten auch Moritatenlieder selbst nur in Ausnahmefällen Volksläufigkeit, so hielt doch die Wirksamkeit des Melodietypus mit einer Zähigkeit sondergleichen an. Lieder wie »Es war ein Mädchen jung an Jahren«, »Heinrich lag bei seiner Neuvermählten«, »In des Gartens dunkler Laube«, »Mariechen saß weinend im Garten«, um nur bekannteste Kostproben des Genres anzuführen, wurden sogar noch in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts von Großstadtmädchen hingebungsvoll gesungen.

In Anlehnung an die Textform des Mord- und Katastrophenliedes entstanden Gassenhauer, die kriminelle Ereignisse mit einem Stich ins Komische schilderten. Dieser Bestseller der Berliner Erzähllieder soll unter dem Aspekt des Parodieverfahrens noch Erwähnung finden. Das eigentliche Pendant zum tragisch oder sentimental gefärbten ist das humoristische Erzähllied auf lustige Begebenheiten. Als Beleg des traditionellen Schwankliedes bietet sich die derbe Berliner Version des vielbehandelten Stoffes vom Bauer im Heu an (Koepp A 115 269). Zu den bekanntesten modernen Beispielen des ortsgebundenen Schwankliedes zählt die Geschichte vom Herrn Bolle, der vom Pfingstausflug total ramponiert heimkehrt, sich aber »dennoch janz köstlich amüsiert« hat – ein Selbstporträt des trotz aller Schicksalsschläge unverwüstlichen Berliners. Von der begreiflichen Popularität der Gattung zehrt dann die Unterhaltungsmusik mit Stücken wie vom »Zickenschulze in Bernau«.

Die aus der Mark überlieferten *Liebeslieder* gestalten gern typische Situationen auf epischer Grundlage.[259] Schon im zweiten Band der Sammlung von Büsching und Hagen dominieren Lieder mit erzählenden Momenten

258 H. Naumann, a.a.O., S. 175 ff.
259 Vgl. Lehre, S. 284 ff.

über die reine Lyrik. Eine der wenigen späteren Aufzeichnungen aus dieser Gruppe (Text 1891 notiert, Melodie 1930 ergänzt) bewahrt noch solche traditionellen Züge, die wahrscheinlich vom Minnesang in das Volkslied übergingen, wie die Situation der Pastorelle und die Blumensymbolik mit dem Doppelsinn von Vergißmeinnicht als Inbegriff der Jungfräulichkeit. Bei aller Gebundenheit an den Zeitstil ist die Weise nicht ohne Schwung, die Melodiezeilen formen sich organisch zu Bögen, miteinander in Spannung und Lösung korrespondierend, verdeutlichen sie den Textinhalt.



Als Surrogate für die allmählich absterbende Liebeslyrik der Volksliedtradition drängen sich schlagerhaft formulierte Chansons und Couplets ebenso wie Kunstlieder sentimental-reflektierenden Charakters auf. Zur gleichen Zeit forderte das Zurschaustellen schwärmerischer Emotionen die Kritik und Spottlust des Berliners in einer Überzahl profanierender Gassenhauer heraus.

Stärkeres lokales Gepräge als die auch in Berlin gern gesungenen »Haus- Spazier- und Wanderlieder im Volkston« (Wiora) tragen manche *Stände- und Berufslieder*. In den Selbstaussagen von Handwerkern oder Soldaten hat der Name der preußischen Residenz einen bevorzugten Platz, nicht selten einen bitteren Beigeschmack wie in der oppositionellen Soldatenklage »Ade, du Stadt und deine Gegend« (Steinitz I, Nr. 132). Neben der reglementierten patriotischen Soldatendichtung behaupten sich ankla-

gende Soldatenlieder[260] bis 1870 in Drucken von Trowitzsch, von bettelnden Invaliden zur Drehorgel gesungen. Das Wanderlied der Handwerksburschen »Von dir muß ich scheiden, prächtiges Berlin« (Erk/Böhme, Nr. 786) begegnet, Beispiel »ständischen Umsingens«, in einer Fassung aus dem Augusta-Regiment von 1913; nun werden mit den ursprünglich gepriesenen Erholungsstätten die Leiden des Soldatenlebens assoziiert (Koepp/Cleff, S. 90).[261] Lieder für die Gesellenmachung, Zunftlieder zum Preise jeden Handwerks, Abschieds- und Wanderlieder sind in der Großstadt bis weit ins 20. Jahrhundert lebendig geblieben. Zimmerleute und Maurer hielten wohl am längsten an den alten Zunftvorschriften wie auch an der Sangestradition fest. Gesungen wurde weniger in Werkstätten als im geselligen Kreis der Herbergen, dort sammelten sich freilich neben den zünftigen Handwerker-Wanderburschen auch die im Leben gescheiterten Tippelbrüder von der Landstraße. Wie Koepp Anfang der dreißiger Jahre meldet, konnte er allein in der Spandauer Herberge »Zur Heimat« noch 150 echte Gesellenlieder aufzeichnen.[262]

Sangesweisen des ambulanten Gewerbes zum Anlocken der Kundschaft, etwa der Scherenschleifer und Lumpensammler, werden seit Anfang des 19. Jahrhunderts mehrfach für den Berliner Raum bezeugt.[263] Viel im Lokalschrifttum geschildert, aber noch nicht wissenschaftlich erschlossen,[264] sind die Straßenrufe Berlins. Nahezu alle Händler ließen auf Märkten und Straßen, später vereinzelt nur in den Höfen ihre charakteristischen Rufweisen ertönen. Diese Formeln von ungefährem Sprachduktus geben starre Tonwiederholungen, wobei die markanten Silben lang ausgezogen werden. Ein Nachfolger der Rufweisen der Berliner Händler erstand in den Reklameversen der großen Firmen; sie bedienen sich zumeist des Parodieverfahrens. Erst aus den zwanziger Jahren datiert die Verulkung des annoncierenden Altwarenhändlers »Lumpen, Alteisen, Knochen, Papier, eiserne Bettstellen kaufen wir« (auf die Melodie »Schlaf, Püppchen Liese«).

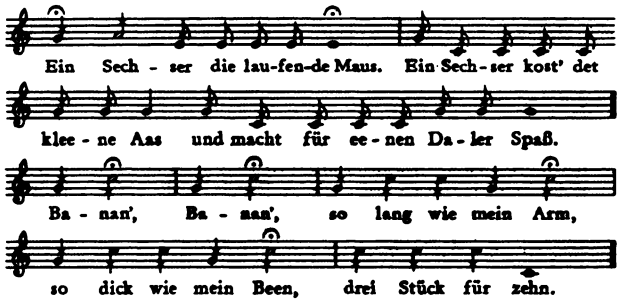
260 Neben den Ausführungen bei Steinitz (vgl. Anm. 77) vgl. I. Weber-Kellermann, L. Parisius und seine altmärkischen Volkslieder, S. 30 ff.

261 Vgl. auch Steinitz, II, Nr. 254.

262 Koepp in: Spamer, Volkskunde, S. 304 f.

263 Vgl. Lehre, S. 314 f.

264 Vgl. Moser, Tönende Volksaltertümer, S. 49 ff., und die dort angegebene Literatur.



(Nach Mitteilung von Herbert Kleye.)

Während der traditionelle Volksgesang verkümmerte, füllten das Feld der Lyrik immer mehr jüngere reflektierende Lieder mit stark sentimentalem Einschlag. Diese sogenannten volkstümlichen Lieder, ursprünglich meist Kunstprodukte zweit- und drittrangiger Poeten, fanden wie in allen deutschen Landschaften auch in Berlin ihre Stätte. Betrachtungen über Heimat- und Elternlosigkeit, verlorene Liebe und Jugend, Abschied und Entsagung gehören zu den bevorzugtesten Themen, Frustrationserlebnisse also sind es, die sich literarisch niederschlagen. Als Requisiten figurieren Grabesdunkel, Mondschein, Nachtigallengesang, Tränenfluten, gebrochene Herzen, den Ausläufern der Empfindsamkeit wie den Niederungen der Romantik zugesellt. Aus der Salonsphäre wanderten diese Poesien mit kultureller Verspätung in die Mädchenkammern, Küchen und Hinterhöfe.[265] Der Weg von den Deklamatorien bis zur unterschichtigen schriftlosen Verbreitung bei plebejischen Schichten entzieht sich heute exakter soziologischer Erforschung. Eine Hauptfigur bei der Vermittlung dürfte der Drehorgelspieler abgegeben haben, der die Melodien vorsang und die Textblätter verkaufte. Auch die Bänkelsänger pflegten ja ihren Moritaten gern derlei betrachtendes Lied als moralisierend allgemeingültigen Beschluß anzuhängen oder dadurch das spezielle Berichtslied überhaupt zu ersetzen. Häufig werden genannt: »Nur noch einmal in meinem ganzen Leben«, »Wenn du noch eine Mutter hast«, »Wenn ich mich nach der Heimat sehn'«, »Marie-

265 Vgl. die Einleitung zu der Anthologie von R. A. Stemmle, Ihr lieben Leute höret zu, S. 7 ff. Zum Einfluß der Sentimentalität auf die großstädtische Volkskultur: H. Bausinger, a.a.O., S. 147 ff., 152 ff.

chien saß weinend im Garten«.[266] Auf den Walzen der hundert Jahre alten Bänkelsängerorgel von Horst Becker waren folgende Melodien eingestiftet:[267]

1. Früh von der Heimat mußte ich gehen
2. Es zeigt die Träne in des Menschen Auge
3. Wer lieben will, muß leiden
4. Warum weinst du, holde Gärtnersfrau
5. Die Mutter an der Wiege kniet
6. Ich liebe dich, solang ich lieben werde
7. Nur einmal noch in meinem ganzen Leben
8. Ich lebte einst im deutschen Vaterland.

Zur Kompensation eigener unerfüllter Sehnsüchte wurden die lyrisch-sentimentalen Kunstlieder von den Massen übernommen; aus ihrer Ersatzfunktion resultierte die weite Verbreitung. Soweit das deutsche Volkslied noch lebendig ist, hat diese Gruppe den prozentual vielleicht umfangreichsten Anteil am Gesamtbestand. Für Berlin liegen keine statistischen Ermittlungen vor wie für die Altmark. Wenn in dieser Landschaft die heute vierzig- bis fünfundsechzigjährigen Frauen ein besonderes Interesse an den fraglichen Liedern nehmen,[268] dürfte das Verhältnis in der werktätigen Bevölkerung der Großstadt nicht allzusehr abweichen (bei solchem Vergleich wäre freilich die kulturelle Phasenverschiebung und die einheitlichere Struktur der Landbevölkerung einzukalkulieren). Tauchen in der Gegenwart noch ältere Volkssänger aus dem Dunkel der Anonymität empor, so besteht ihr Singgut zumeist aus Liedern dieser Gruppe, selbst in Industriezentren. Nach den Notizen von Arthur Kopp konnte man sich um die Jahrhundertwende in Berlin sowohl von Ansässigen als auch Zugewanderten Lieder wie »Von der Wanderschaft zurück«, »Mariechen saß weinend im Garten«, »Dreister (Teuerster), du brachst den Schwur der Treue« vorsingen lassen.[269] Als typisch für das Repertoire eines Berliner Dienstmädchens darf vielleicht das handschriftliche Liederbuch der Bertha Puhlmann einstehen, das sich auf dem Innen-

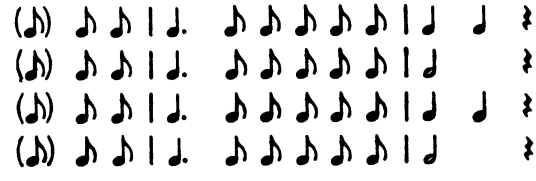
266 H. Naumann, a.a.O., S. 173 A. 3.
267 Nach mündlicher Mitteilung.
268 Stockmann, S. 244 ff.
269 A. Kopp, Rezension der Liedsammlung von M. E. Marriage, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 14 (1904), S. 349.

deckel eines Kalenders für das Jahr 1899/1900 befand.[270] Den Gesamtcharakter tränenseliger Empfindsamkeit veranschaulichen bereits die ersten Stücke:

1. Treulos. »Leb wohl auf ewig nun hienieden«
2. Sedan. »Bei Sedan auf den Höhen«
3. Abschiedsbrief. »Holder Jüngling, wie ich um dich weine«
4. Mein Schicksal. »Ach, nur möcht ich sinken«
5. Entsagung. »Ich liebte dich und ach, ich mußt entsagen«
6. Untreue Liebe. »Vergiß nicht nur, du Ungetreue«
7. Erinnerung. »Des Tages will ich denken«
8. »Als ich dich zum erstenmal erblickte«.

Allein das letzte der insgesamt neunundzwanzig Lieder »In Löbtau sitzt bei ihrem Kinde die Frau des Arbeitsmanns« ist sozialkritisch gehalten, eine Parodie auf A. Kutscheras hochsentimentales »Bei ihrem schwererkrankten Kinde« (»Weißt du, Mutterl, was i träumt hab«) im langsamen Walzertakt (1898).[271]

Vorwiegend einzelne registrierende Verfassernachweise von Kunstliedern im Volksmund sind bisher vorgenommen worden. Stiluntersuchungen der Melodik stecken noch in den Anfängen. Wie Gottlieb Brandsch vermutet, ist die Gruppe der sentimentalen Volkslieder durch ein rhythmisches Schema gekennzeichnet, das seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dem Beginn des 19. Jahrhunderts auftritt und vielleicht den Einfluß des französischen Romanzentyps um 1800 bekundet.[272]



Nach Doris Stockmann herrschen den Liedgattungen zufolge zwei Melodiestile vor, die Mischformen eingehen können: bei den Erzählliedern entweder die sogenannte Bänkelsängermelodik mit monotonem Rhythmus und deutlich markierten, oft kurz abgerissenen Zeilenkadenzen oder sang-

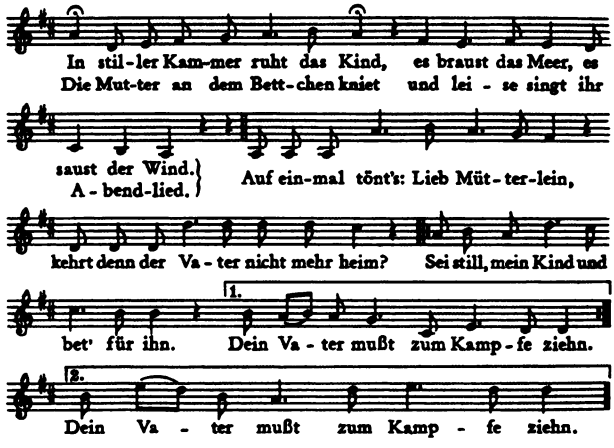
270 Von R. Mielke April 1929 an Koepp zur Abschrift übergeben (im DVA Freiburg).
271 Vgl. Steinitz, II, Nr. 245.
272 G. Brandsch, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des neueren deutschen Volksliedes, in: Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde NF 34 (1907), S. 241 ff.

liche weitgespannte Melodik mit Sextaufschwüngen, Septimenspitze, schluchzenden Vorhalten. Diese Merkmale eignen in noch höherem Maße den zumeist mehrzeilig aufgeschwollenen Liedern lyrisch-reflektierenden Inhalts. Paradefall des leiernden Parlandostils der Bänkelsängermelodik ist »Mariechen saß weinend im Garten«, eine der Berliner Versionen weicht von der Durchschnittsfassung bei Böhme (Volkstümliche Lieder Nr. 486) nur im Umsingen des Textes erheblich ab: Die Untreue des Geliebten wird durch dessen Seemannstod ersetzt. In den Berliner Belegen der gefühlvoll-schwelgenden Melodik gehören der Gesang des gefangenen Fremdenlegionärs »Gefangen in maurischer Wüste« und das Lied vom Liebchen im Grabe »Ich habe den Frühling gesehen«. Einzelne sentimental volkstümelnde Lieder, etwa der »Treue Husar« oder »Waldeslust« verschliß man nach dem ersten Weltkrieg zu Tanzschlagern mit gänzlich eingeebneter Melodiegestalt.[273]

Das Repertoire des großstädtischen Straßensängers rekrutiert sich zum guten Teil aus Liedern der genannten Art. Die gängigen Typen werden abgewandelt und nach ihren Modellen neue Weisen geschaffen. Zum zugkräftigen Vortragsstück der Hofsänger avancierte »Des Kindes Klage« (laut Angabe des Liederbuches »Leier und Schwert« von Robert Lienau, Berlin 1914, S. 58, stammen Text und Melodie von Hugo von Mitkiewicz).[274] Nicht das Original, nur zwei Bearbeitungen der gleichen Melodievorlage sind mir bekannt geworden, die eine von L. Rebbert, op. 5 Nr. 1, die andere von G. Merk, op. 27 Nr. 2. Die Aufzeichnung Koepps nach dem Gesang eines Mädchens in Berliner Hinterhöfen 1913/14 weist ihnen gegenüber so starke Differenzen auf, daß man bezweifelt, ob die genannte Vertonung die direkte Vorlage abgab oder nur partielle Stileigenschaften übernommen wurden. Da die gehörte Melodie verzerrt sei, erfolgte die Niederschrift ohne Taktteile, sie gibt aber augenscheinlich die Vortragsart der Hofsängerin protokollarisch wieder:

273 Vgl. zu den Wandlungen des Treuen Husar: E. Rawolle, in: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 5 (1930), S. 109 ff.; Mies, Karnevalslied, S. 15 ff.

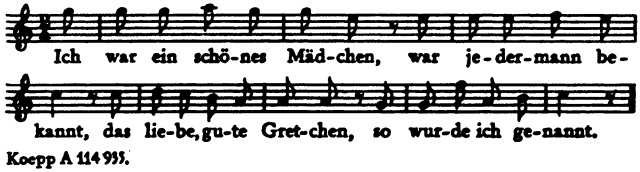
274 Nachweis als (vom Volk rezipiertes) Soldatenlied: H. Mersmann, Volkslied und Gegenwart, Potsdam 1937, S. 57.



Koepp A 105 447.

Die Kadenzen der einzelnen Zeilen sind durch Pausen abgegrenzt, die Verseinschnitte durch Punktierung markiert, den Rhythmus geradezu insistent beherrschend. Erstaunlich weit erstreckt sich der Ambitus, über eine Dezime; die Fragen des Kindes schwingen zweimal in die Oktave, die Antwort der Mutter gibt bei der Wiederholung noch die Melodiespitze. Der, nach den Fermaten zu schließen, rubatohafte und mit nachdrücklichen Akzenten beladene Singstil ist um Effekte des Berufssängers bemüht, die der traditionelle Volksgesang nicht kennt.

Singuläres, aber keineswegs originelles Gut dürfte eine Weise der Potsdamer Harfenjule von 1880 darstellen, inhaltlich gegenüber dem weitausholenden Ereignislied der Hofsängerin ein knapper lyrischer Rückblick.



Koepp A 114 955.

Ein anderer Extremfall der Melodiebildung. Vom äußerst hohen Anhub gleitet der Duktus in stereotypen Tonfolgen mit Terzschlüssen herab. Die plastische Kraft der Volksliedintonation ist dem floskelhaften Gebilde ab-

handen gekommen, aus dem die abgesungene Stimme der alten Straßenmusikantin kläglich entgegenzutönen scheint.

2. Gesellige Kleinlyrik

Die verschiedenen Ausprägungen *geselliger Lieder,* vorab Scherz- und Neckreime sowie Spottlieder, in geringerem Maße Trinklieder, Rundgesänge, Rätselverse, bilden eine Gruppe des großstädtischen Singgutes, die direkt an die Tradition des Volksgesanges anknüpft, aber zugleich lokale Färbung schon in der Sprachform unverwechselbar gewahren läßt. Ortsneckereien, Nachbarverse, Spott auf die Gewerbe, auf menschliche Gebrechen haben eine lange Geschichte. Der Gebrauch der Umgangssprache und die knappe Form des Vierzeilers geben für solche Inhalte das rechte Medium. Auch in der Verfallszeit des eigenwüchsigen Volksgesanges konnte die Großstadt Berlin ein Nährboden für das Gedeihen humorvoll kritisierender Stegreifverse bleiben. Das schnodderige Mundwerk des Berliners war nie verlegen, wenn es Schwächen oder Abnormitäten aller Art durchzuhecheln galt. Seine überaus zahlreichen, in ihrer Drastik grob anmutenden Ausdrücke für Betrunkenheit oder Schlägerei, Dummheit und Verrücktheit, Betrügen und Stehlen, aber auch für Kleidungsstücke und Körperteile entspringen ebenso einer unwiderstehlichen Neigung zur Kritik wie einer scharf differenzierenden Beobachtungsgabe.[275] Mit Vorliebe legt man es auf demaskierendes Verulken an, so, wenn bei einer Frau alle Schönheit als fauler Zauber entlarvt wird.

Die Jule war so schön,
so schön wie eine Wachtel
doch als ich sie besah,
da war's ne alte Schachtel.

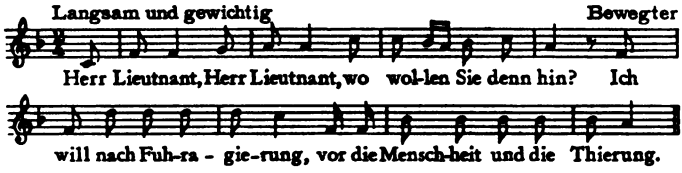
Die Jule war so schön
so schön wie weißer Käse,
doch als ich sie besah,
hat sie Pickel uff de Neese.

Die Jule war so schön,
so schön wie eine Nymphe,
doch als ich sie besah,
hat sie Löcher in die Strümpfe.[276]

275 Vgl. etwa Meyer/Mauermann, Der richtige Berliner, S. VI f. (Charakteristik des Berliners) u. S. 250 ff. (Verzeichnis der Ausdrücke für einige Hauptbegriffe).

276 Koepp A 115210.

Als Zielscheibe des Handwerksspottes muß traditionsgemäß der Schneider herhalten, aber auch andere Berufe, vom Straßenfeger bis zum Beamten und Offizier, bleiben nicht verschont. Wahrscheinlich in Studentenkreisen aufgekommen sind Stachelverse gegen die gesucht bürokratische Ausdrucksweise des Offizierskorps (mit herausfordernden Synkopenbildungen):



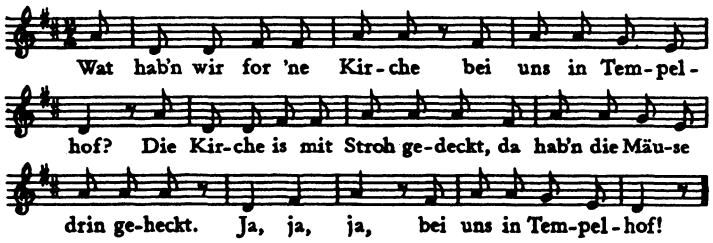
Erk/Irmer 12 Nr. 29; Erk/Böhme III Nr. 1725.

Viele Scherz-, Spott- und Necklieder mögen in froher Runde improvisiert worden sein, auf Grund bekannter Formtypen erwachsen neue, sprachlich unerschöpfliche und verblüffend originelle Einfälle. Die allbekannte Schnadahüpferl-Dichtart wird ins Berlinische transponiert:

Mein Vater is Budiker,
Budikerssohn bin ick.
Mein Vater froppt die Flaschen – –
Det andere froppe ick.

Zum Weiterdichten nach gegebenem Schema reizt besonders die Form des Gerüststrophenliedes. Als Berliner Gegenstück zum niederdeutschen Lied von »Pastors Kauh«, von dem über sechshundert Strophen im Umlauf sind,[277] kann das Spottlied auf Tempelhof gelten, eine Ortsneckerei. Der stereotypen Frageformel »Wat hab'n wir for 'ne ... bei uns in Tempelhof?« folgt jeweils eine möglichst depravierende Antwort, die aber auch gar nichts Reelles an den Einrichtungen und Berufen des Vorortes läßt. Der bekräftigende Ausruf des Kehrreims bildet zusammen mit der Frageformel die feste Gerüstklammer für die wechselnde Füllung jeder Strophe. Primitiv genug gehalten, bewegt sich die kurzzeilige Melodik nur im Quintrahmen: Die Vorderzeile schreitet den Dreiklang herauf, die Nachzeile die Durchgangstöne herab.

277 Vgl. K. Wehrhan, Das niederdeutsche Volkslied von Herrn Pastor siene Koh, Leipzig 1922.



Koevo A 115 151.

Als Parallele zu Spottversen auf ein Dorf im Eulengebirge wurden Strophen dieses Neckliedes der Berliner auf Tempelhof erstmals in einer pädagogischen Zeitschrift (1899) veröffentlicht. Ergänzungen steuerte Hermann Kügler ein Vierteljahrhundert später nach Volksmund vom Wedding bei, indes Aufzeichnungen Otto Glasers bis 1898 zurückdatieren.[278] Diesen großstädtischen Abkömmling der altbezeugten »Dorfleier« stimmte man gern bei Schulausflügen an.

Bei Liedern, die sich an eine Straßenfigur heften, läßt sich der Ursprung bisweilen klären, so bei dem Brandenburger Lied auf Fritz Bollmann. In acht Strophen wird besungen, wie der Titelheld beim Angeln ertrinkt und dann im Himmel seine Barbierkunst zu Petrus' Entsetzen praktiziert. Die erste Hälfte des Liedes gehört zur Reihe der Nachbarreime, die zweite bietet Handwerkerspott. Nach Erinnerungen eines schreibunkundigen Fischers ist die Liedgeschichte in einem Aufsatz des Brandenburger Anzeigers von 1924 dargelegt und ebenfalls von Hermann Kügler vervollständigt worden. Demnach provozierte die Schuljugend der Stadt einen Barbier, wo immer er auftauchte, mit dem Ruf »Fritz Bollmann«; je mehr er sich ärgerte, desto unwiderstehlicher wuchs die Spottlust. Wie man früher Verse auf Wachtmeister und Polizist gemacht hatte, kam nun ein Lied mit vier Strophen auf den Barbier zustande. Nachdem der Ärmste gestorben, dichtete ein Lehrer vier neue Verse hinzu, ein Kaufmann vertonte es und zeichnete es auf. Für die Verbreitung sorgten Handwerksburschen, Soldaten und Wandervögel. Bei der schriftlichen Fixierung wurde die Me-

278 Löschhorn, in: Zeitschrift für den Deutsch-Unterricht 13 (1899), S. 274; H. Kügler, Bemerkungen zu neueren Volksliedern, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 35/36 (1925/26), S. 110 f.

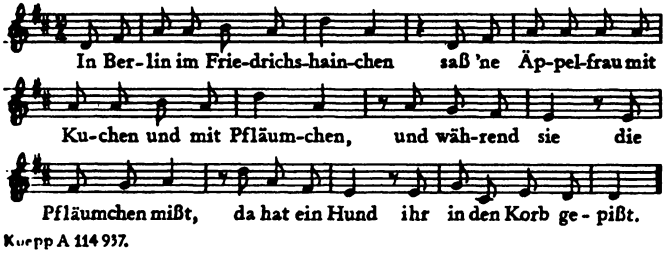
lodie des sentimentalen Soldatenliedes »Bei Sedan auf der Höhe« zugrunde gelegt, somit fällt die Liedgeschichte eigentlich unter den Aspekt des Parodieverfahrens.[279] Wie Kügler ferner nachweist, entstand in ähnlicher Weise aus einem Spottruf der Berliner Straßenjugend der Spottvers »Pietsch kommt«, seit Glaßbrenner und Varnhagen von Ense im Lokalschrifttum oft bezeugt, später zur »Komischen Gerichtsszene« und zur »Soloszene mit Gesang« ausgeformt. Mündliche Überlieferung nennt als Urbild einen Unteroffizier bei den Schützen in der Köpenicker Straße. Wenn dieser betrunken dahertorkelte, begleitete ihn ein johlender Kinderschwarm mit Spottversen. Aber auch ein Lumpenhändler oder »Plundermatz« wird angegeben. Vollends pflegt die Literatur die verschiedensten Persönlichkeiten mit Pietsch zu bezeichnen, denn dieser ist eine Volksfigur wie der Eckensteher Nante. Vermutlich regte das polnisch-deutsche Wort »pietschen« = trinken und sein Anklingen an den Personennamen die Benennung Pietsch für einen notorischen Trunkenbold an, die dann in verächtlichem Sinn auf jeden beliebigen minderwertigen Menschen, auf jeden Spießer gemünzt wurde.[280] Leider ist keine Weise überliefert.

Typisch berlinisch sind Anekdotenlieder auf stadtbekannte Originale, ad hoc entstanden. Vielfach dürften die Worte bekannten Melodien untergelegt sein, wie schon bei einigen gesungenen Genrebildchen der Vormärzzeit. Bei der Schnurre von der Obstfrau im Friedrichshain ließ sich eine Vorlage bisher nicht ermitteln, trotz gewisser Anklänge an einen beispielsweise im Lied von der Räuberbraut »In einem Städtchen (Nicht weit von hier) in einem tiefen Tale« manifesten Melodietyp. Die Weise scheint wortgezeugt und dem Sprechgesang nahestehend. In der ersten Verszeile schreitet die Melodie im Dreiklang empor, in der zweiten verweilt sie auf einem Mittelton gleichsam als Rezitationston und schließt ebenfalls mit dem Quartfall. Der Duktus der dritten Zeile führt diatonisch eine Quart zum Erzähllton hinauf und dann zurück, während die Schlußzeile gegenläufig zur Anfangszeile den Dominantseptakkord melodisiert. Auf jede

279 H. Kügler, Fritze Bollmann – Ein brandenburgisches Volkslied, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 37/38 (1927/28), S. 256–258.

280 H. Kügler, Gräberts Berliner Volkstheater, Anhang – Wer war Pietsch?, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 3 (1952), S. 30 ff.

Zeile fällt eine Dreitaktgruppe, Achtelbewegung überwiegt. Viertelwerte kommen nur den Reimsilben und dann den Worten vor dem Verseinschnitt zu. Die Achtelpausen, die erst nur als Zäsuren das Zeilenende markierten, trennen nun spannungserweckend die Zeilenmitte. So wächst die Erwartung auf die Pointe zu. Mit einfachen melodisch-rhythmischen Mitteln wird der Inhalt der gereimten deftigen Anekdote geradezu gestisch verdeutlicht.



3. Kinder- und Tanzlieder

Kaum eine Gattung hat sich über die Jahrhunderte hinweg so konstant erhalten wie das *Kinderlied,* oftmals archaische Inhalte, Bräuche, elementare melodisch-rhythmische Formen der Volksüberlieferung tradierend. Während der großstädtische Verkehr immer mehr aufbrandete, singen die Mädchen auf Hinterhöfen und Grünflächen immer noch die Weisen, die sie von ihren Müttern gehört haben.[281] Die Straße der Großstadt war der »wichtigste Umschlagplatz« für Sing- und Spielgut, »wo viele einander fremde Spielgruppen mit eigenem Repertoire in einem Stadtteil nebeneinander bestehen und das Voneinander-Abgucken und das Hinüber- und Herüberwechseln einzelner Kinder« von einer Spielgemeinschaft in die andere einen Austausch der Spiele begünstigt«.[282] Es sei darauf verzichtet, für jede der einzelnen Gruppen des singgebundenen Spielrepertoires, die Kreis- und Hüpfspiele, die Hasch-, Versteck-, und Erwerbsspiele, die nicht auf geregelte Spielabläufe bezogenen Lieder und Reime, die Tier- und Wet-

281 Vgl. Lohre, S. 321 ff.

282 Stockmann, S. 112 ff. Statistische Aufnahme des Berliner Kinderspiels der Gegenwart (auf Grund einer Umfrage bei 4815 Kindern an 22 Berliner Schulen) im gleichnamigen Buch von R. Peesch, Berlin 1957.

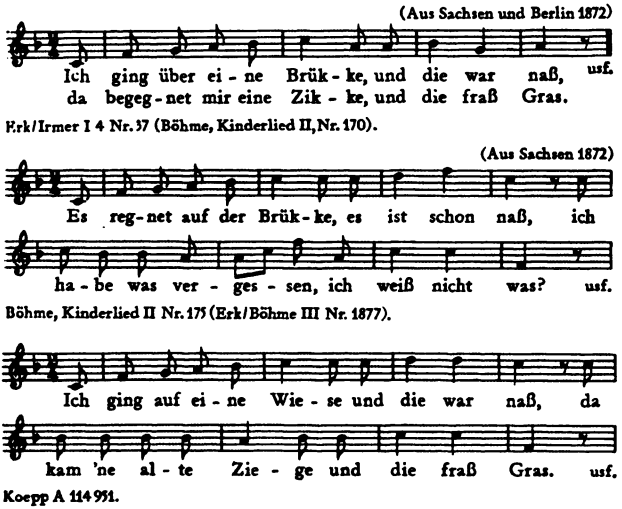
Heinrich Zille: »Lieb Heimatland ade, Plötzensee«

terliedchen, Spott- und Neckverschen mit Beispiel aufzuwarten.[283] Am urtümlichsten sind Wiegenlieder, Schackereiter-Verse oder Heilsegen im Dreitonmelos, die das Kleinkind schon im Elternhaus hört. Weit höher strukturiert in der Melodik bieten sich Singweisen der Reigenspiele dar.

283 Vgl. neben dem Material im Erk-Nachlaß vor allem die leider melodielosen Sammlungen A. Engelien u. W. Lahn, Der Volksmund in der Mark Brandenburg, Berlin 1868; O. Frömmel, Kinderreime – Lieder und Sprüche, 2 Hefte, Leipzig 1899/1900; Meyer/Mauermann, S. 201 ff. Vgl. auch R. Beitl, Da kriecht ne Spinne, sagt Minne … Namenneckrufe aus Berlin-Steglitz, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 15 (1964), S. 60–97. Um die Herkunftsnachweise vieler allgemeinverbreiteter Kinderlieder machte sich Georg Schläger verdient.

Das geringe Quellenmaterial an Berliner Kinderlied-Melodien erlaubt nicht, *lokale* Besonderheiten von der allgemeinen deutschen Überlieferung abzuheben. Vergleiche zeitlich auseinanderliegender Fassungen lassen jedoch die Tendenz zum Nivellieren sichtbar werden, die gewiß anderwärts auch besteht, aber für den großstädtischen Gassenhauer typisch ist.

Ein allenthalben bekannter Melodietyp des Ringelreihens beginnt mit der auftaktigen Unterquart und schreitet dann vom Grundton diatonisch bis zur Oberquint, die er umspielt.[284] Erks Berliner Aufzeichnung des Spiels von der Nasen Brücke[285] zeigt Barform: Zum Schrittmelos der beiden wiederholten Eingangszeilen korrespondiert im »Abgesang« Pendelmelos mit Wiederholung der Teilglieder. Ebenso sang man um 1872 noch in Sachsen und Berlin. Um dieselbe Zeit war eine Variante geläufig, die statt der Wiederholung der Anfangszeilen Vorder- und Nachsatz kontrastieren läßt, dabei schwingt der Melodieduktus zweimal in die Oktave aus (beim zweiten Mal mit Umschreibung des Sextakkordes). Eine spätere Fassung aus dem Berliner Raum ersetzt diese Sprünge durch handfeste Tonrepetitionen, die Richtung geht aufs Nachdrückliche, Resolute.



284 Vgl. Gerhardt u. Pietsch, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 9 (1899), S. 280 ff.; Lewalter/Schläger, Nr. 262, Anmerkung S. 338 f.

285 Vgl. Böhme, Tanz I, S. 246.

In Glaßbrenners Beschreibung des Volksvergnügens von Moabit werden die Spiele »Wer eine Gans gestohlen hat«, »Amor ging und wollte sich erquicken«, desgleichen »Blindekuh«, »Bäumchen verwechseln« und »Der Plumpsack geht um« noch von Erwachsenen ausgeführt. Wie diese Gesellschaftsspiele, so leben auch viele Singtänze der Zeit, man denke nur an den »Herrn Schmidt«, am Ende des 19. Jahrhunderts in der Kinderwelt weiter. Unverwüstlichkeit scheinen manche Scherzverse zu besitzen. So lassen sich für das schon in Erks Notierung festgehaltene Lied vom »Hund in der Küche« bis zum 20. Jahrhundert die verschiedensten Singweisen nennen. Viele der drastischen Spott- und Neckverse, die den eisernen Bestand des Gassenhauers etablieren, mögen von den Kindern (und Jugendlichen) der Großstadtstraßen in Umlauf gesetzt worden sein.

Im Gegensatz zum Kinderlied spiegelt das *Tanzlied* den jeweiligen Modenwechsel, ausgelöst durch die politisch-sozialen Umschichtungen. Wie anders tanzte man im Vormärz, in der Gründerzeit und schließlich nach dem ersten Weltkrieg! Welcher Abgrund klaffte zwischen den Ballokalen der vornehmen Gegenden und den Tanzböden der Scheunenviertel Berlins! Wie das Lokalschrifttum von Julius von Voß und Glaßbrenner bis Kretzer schildert, sangen die Tanzenden auf volkstümlichen Vergnügen gern zum Spiel der Kapelle mit, besonders an den Gipfelpunkten der Ausgelassenheit und bei bekannten Refrains. Manche der Textunterlegungen zu beliebten Instrumentaltänzen mögen einmal stegreifartig prägnanten und kantablen Stellen angepaßt worden sein, andere stammen nachweislich samt der Melodie von bekannten Autoren. Die Berliner Tanzparodien, die Streiflichter auf die Geschichte des Gesellschaftstanzes werfen, sind gewöhnlich vom Tanzgeschehen ablösbare Scherzreime. In unmittelbarer Beziehung zum Tanz dagegen stehen volkstümliche Tanzlieder, falls sie die Ausführung des Tanzes beschreiben oder leiten, in mittelbarer, sofern sie den Tanz thematisch behandeln oder Bewegungsmotive geben.[286] Solche Tanzreime aus der Volksliedtradition sind auch in der Großstadt noch im Schwange, meist Vierzeiler vom Schnadahüpferl-Typ, seltener Kehrreimformen. In vielen deutschen Landschaften, vor allem des Nordostraumes, beheimatet,

286 Vgl. H. Henschel, Das volkstümliche deutsche Tanzlied der neueren Zeit, Diss. München, Berlin 1938, bes. S. 10 ff.; Stockmann, S. 149 ff.

bieten sie bis auf mundartliche Einfärbungen wenig lokale Besonderheiten. Eine Grenze zwischen Kinder- und Erwachsenenlied läßt sich bei Versen im Polka- oder Walzertakt wie »Ach du mein lieber Fritz«, »Heute gehts nach Ritzebüttel«, »Im Sommer, da ist die schönste Zeit«, »Theodor wie schön bist du«, »Und wenn du meinst, ich lieb dich nicht« kaum ziehen. Die Berliner Tanzlieder, die Hans Ostwald als charakteristisch für die Jahrhundertwende registriert, sind ausschließlich kommerziellen Ursprungs.[287]

Über die Wechselwirkungen zwischen den Formen des Volkstanzes und des städtischen Gesellschaftstanzes liegen noch wenig gesicherte Resultate der Forschung vor. Für einige der bekanntesten Berliner Tanzweisen, wie den »Rixdorfer«, sind Modelle tschechischer Volkstänze wahrscheinlich, aber nur schwer mit Exaktheit nachweisbar. Das modische Tanzrepertoire der Residenzstadt dürfte stark auf ihre Umgebung ausgestrahlt haben, wenn auch das Brandenburger Land noch geraume Zeit althergebrachtes Sondergut bewahrt hat.[288] Manche Berliner Belege zeigen den Anteil der Großstadt an allgemein kursierenden Volkstanztypen oder wenigstens deren Melodiemodellen, bisweilen in bruchstückhafter Gestalt. Überliefert sind Liedaufzeichnungen zu Figurentänzen wie Manchester (»Eins, zwei, drei, vier« verbunden mit »Lott ist tot«) oder Siebenschritt (lokale Textvariante »Draußen auf der langen Brücke« verbunden mit »Widdewiddewid, mein Mann ist Schneider«), während unter den Rundtänzen Walzer, Rutscher oder Schottisch am häufigsten begegnen, aber auch die Polka-Mazurka (Varsovienne) mit charakteristischer Spielanweisung ihres Textes nicht fehlt.[289]

Bei einigen mecklenburgischen und brandenburgischen Volkstänzen, die fast anachronistisch bis zur Gegenwart im Schwange blieben, etwa dem Halleschen Stiefelknechtsgalopp, Stettiner Kreuzpolka, Rixdorfer, »Ein

287 H. Ostwald, Berliner Tanzlokale, in: Großstadt-Dokumente, Bd. 4 (1905), bes. S. 49 ff.

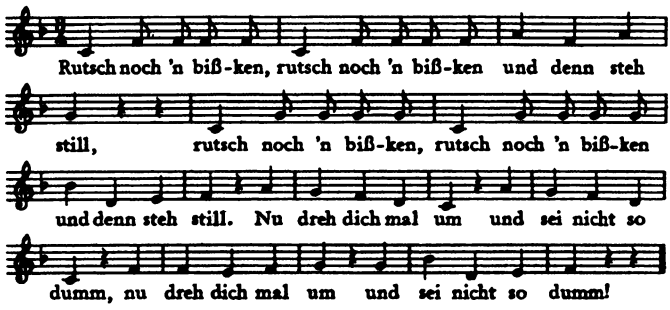
288 Bei Böhme, Tanz I, S. 208 ff. Mitteilung märkischer Volkstänze nach Aufstellung des Ballettmeisters Voß. Vgl. E. Janietz, Vom Tanz in der Mark Brandenburg, in: Volkskunst 5 (1956), August, S. 17–19, und September, S. 14 f

289 Vgl. die Systematik der Volkstanztypen bei H. von der Au, Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen (Gießener Beiträge zur Deutschen Philologie, Bd. 70), Gießen 1939. (Zum »Warschauer« als Nebenform der auch »Schnicker« genannten Polka-Mazurka, S. 129 ff).

Theodor Hosemann: Im Tanzlokal (Francaise), 1839

Kaufmann, der sich Schulze nennt«,[290] ist die Abstammung vom großstädtischen Gassenhauer evident. Soweit sich die Herkunft dieser Tänze durch Textunterlegung ableiten läßt, wird auf ihre Geschichte unter der Rubrik Parodieverfahren eingegangen. Für zusammenfassende Resultate erscheint die Materialgrundlage zu lückenhaft.

290 Abdruck zahlreicher märkischer Tänze für die pflegerischen Belange der Volkskunstgruppen bei H. Oetke, Schurt den Kedel ut – Märkische Volkstänze mit einem Anhang märkischer Volkslieder, Halle 1952. (Zur Sammlung der Quellen aus der Altmark durch H. Horenburg vgl. Stockmann, S. 21 f).



Koepp A 115072 (= zweiter Teil des „Berliner Stillstandes" in späteren Volkstanzsammlungen)

Intermezzo: Volkstümliche Tanzstücke des Vormärz

Eine charakteristische Sondergruppe des Liedrepertoires der werdenden Großstadt bilden lokalgefärbte und volkstümliche Tanzstücke aus der Biedermeierzeit für Klavier mit unterlegtem Gesangstext, denen als Werbungsmittel farbige Titelblätter vorausgehen.[291] Mag auch die Musikkritik der Zeit geflissentlich geschwiegen haben, so dokumentiert sich doch die Resonanzbreite der nur in wenigen Exemplaren der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Bilder an Aufzeichnungen nach dem Volksmund, Flugblattdrucken der Texte und späterhin vergröbernden Kopien auf Neuruppiner Bilderbogen. Bisher hat man sich nur von kunsthistorischem oder heimatgeschichtlichem Blickpunkt aus mit den Notentiteln befaßt, kaum aber mit Dichtungsart und Kompositionsstil der Stücke selbst, noch weniger aber mit deren Provenienz und Rezeption.[292] Die auffälligen,

291 Ausführlicher zum Thema: L. Richter, Tanzstücke des Berliner Biedermeier – Folklore an der Wende zur Kommerzialisierung, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965, Jg. 10 (1966), S. 32–56.

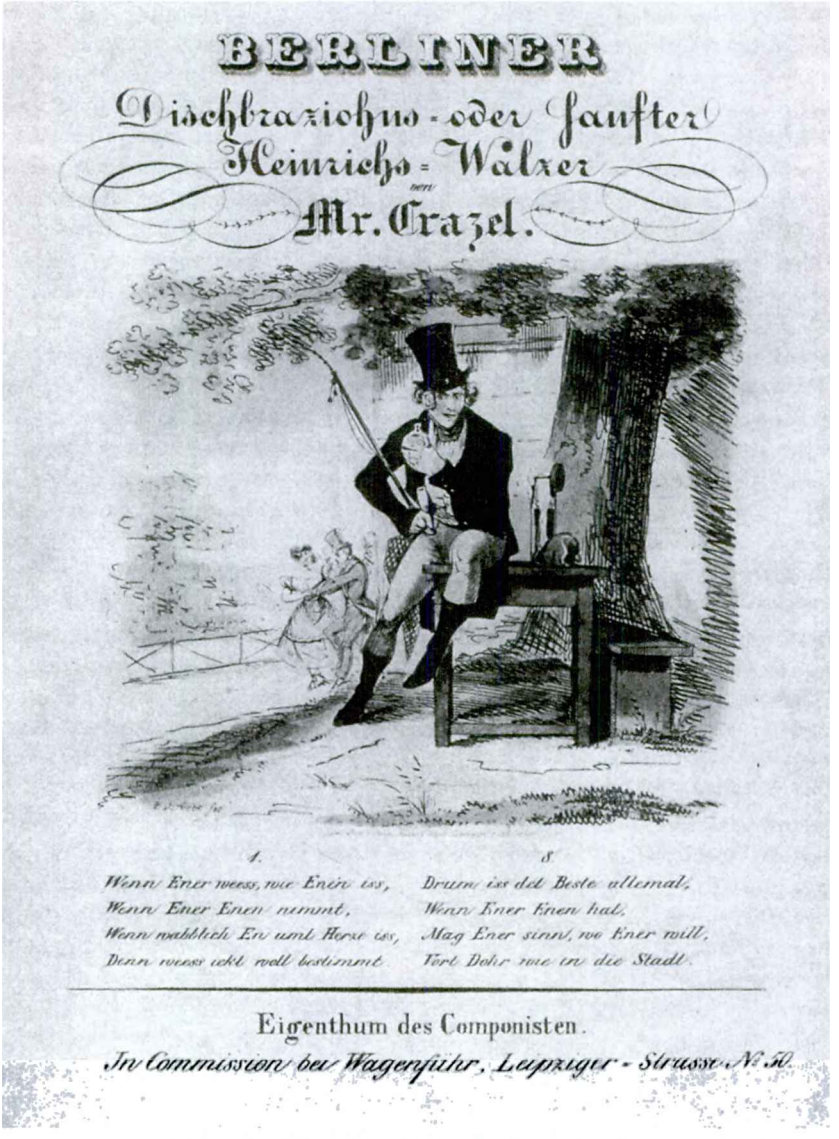
292 W. von zur Westen, Musiktitel aus vier Jahrhunderten – Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder, Leipzig o. J. (1921), S. 96 ff.; W. Fraenger, Materialien zur Frühgeschichte des Neuruppiner Bilderbogens, in: Jahrbuch für historische Volkskunde, 1. Band, Berlin 1925, S. 232 ff.; vgl. auch J. Bolte, Der Hallische Stiefelknechtsgalopp, ein Tanzlied aus der Biedermeierzeit, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 43 (1926), S. 102 ff., bes. 109; H. Kügler, Der Stralauer Fischzug, Geschichte und Schicksale eines Volksfestes, in: Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 6 (1928), S. 44 ff., bes. S. 50, Anm. 19.

Unbekannt: Berliner Bilderbogen: »Herr Schmidt! Herr Schmidt!«, um 1840

nicht ohne Umständlichkeit deskriptiven Überschriften, wahrscheinlich von den poetisch-sinnigen und reklamewirksamen Titeln der Wiener Walzer inspiriert, lassen sich durch Abbildung und Dichtung erklären. Rätselhaft wirken die angeblichen Namen der Autoren, Pseudonyme, die wahrscheinlich damals offene Geheimnisse darstellten, heute aber nicht mehr zu entschlüsseln sind: Mr. Crazel, der mindestens zweifach vertretene Hausautor des Verlages von Wagenführ, mit ihm wahrscheinlich identisch: C. M. Razel, sodann August Tivoli, Gabriel Seraphim, Dr. Mädchenhold.

Einen terminus post quem gibt das Erscheinen des als Hallischer Stiefelknechtsgalopp bekannten Tanzliedes, auf den einer der Berliner Belege anspielt. Nach Boltes Ermittlungen gewann der Sang vom töchterreichen und freiersuchenden Herrn Schmidt, Kombination von portugiesischer Melodie und Text eines hallischen Studiosus, besondere Attraktivität dank der 1832 geschaffenen Abbildung des Berliner Graphikers Dörbeck.[293] Zweifellos hat bei diesem erfolgreichsten vormärzlichen Tanzlied die Zugabe der (die Liedzeilen überwuchernden riesenformatigen) Illustration als Reklamemittel beispielgebend gewirkt. Unmittelbar darauf erschienen die Berliner Kompositionen mit (nun der normalen Foliogröße angepaßten) Titelblättern Dörbecks im Vorspann und einem nicht mehr hochdeutschen, sondern mundartlich aufgezäumten Text. In Bild, Wort und Ton bieten sie eine Verschmelzung zwischen der Grundschicht der traditionellen Folklore und den Besonderheiten des Berlinertums. Eine gelungene Synthese, die ihren Arrangeuren und Verlegern durchaus legitim einen guten Absatz garantierte. Zumeist werden sich die Konsumenten aus dem Kreis des Kleinbürgertums rekrutiert haben: auf die Mentalität der Kommis, Händler und Handwerker scheint die Werbung zugeschnitten. Es ist die Vergnügungssphäre der vom Einbruch des Maschinenzeitalters gerade erst tangierten, aber noch nicht bedrohten kleinen Warenproduzenten und Gewerbetreibenden, die genußvoll ausgemalt wird. Gewiß zählten auch Angehörige der Intelligenz zu den Käufern, insofern sie sich an der Widerspiegelung des Volkslebens zu delektieren vermochten. Durch die Vermittlung der Leiermänner, der professionellen Straßen- und Tanzmusikanten erreichten die für Klavier gesetzten Kompositionen das Ohr der unbemittelten und notenunkundigen Massen.

293 Siehe die Ausführungen S. 170.



Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter Heinrichs-Walzer

Sachliche Indizien und Anordnung in Fliegenden Blättern der Zeit[294] sprechen für folgende Reihenfolge der drei »In Commission bei Wagenführ, Leipziger Straße No. 50« erschienenen Musikalien:

(1) Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter Heinrichs-Walzer von Mr. Crazel (»Wenn Ener weess, wie Enen iss'«) (Sign. Musik 1170).[295 a]

(2) Besänftigungs-Walzer als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns- oder sanfter Heinrichs-Walzer von August Tivoli (»Laass Bruder doch, ick weess wiet iss«). (Sign. Musik 7308).[295 b]

(3) Posematzky'scher Danzball Harmonie-Gesellschafts-Walzer von Mr. Crazel. Jesungen un jeschprungen uff die Wiese bei Stralow am Fischzugsdag (»Ick jehe meinen Schlendergang«) (Sign. Musik 1169).[296]

Um urheberrechtlichen Schutz ersucht der Vermerk unter dem dritten Stück »Nur die unter dem Namen ›Mr. Crazel‹ erscheinenden Walzer mit Text und Vignette, sind vom Verfasser des Dischbrazions-Walzers«. Augenscheinlich hatte die außerordentliche Publikumswirksamkeit des Erstlingswerkes, die sich in Fortdichtungen und Liedzitaten erweist, manche Imitationen hervorgerufen. Ein Pendant ist die unter Nr. 2 genannte »Antwort« des Anonymus August Tivoli, in ihrem kompilatorischen Text ebenso eng an das Vorbild anschließend wie in der um Stilisierung bemühten Musik davon abweichend. Unbeschadet dieses Unterschiedes in Qualität und Authentizität bilden die drei Stücke eine durch verwandten Titel, Wortlaut und ähnliches Sujet verklammerte Gruppe, die vom Verlag als Zyklus gemeint und von den Nachdruckern des Textes auch so empfunden wurde. Ebenfalls mit Dörbeckscher Lithographie ausgestattet und im gleichen Verlag erschienen ist eine Weiterbildung des Halleschen Stiefelknechtsgaloppes:

(4) Herr Schmidt im Elisium. Cotillon für das Piano-Forte nebst einem jocosen Schluß-Galopp mit unterlegtem Texte, herausgegeben von Gabriel Seraphim ... Eigenthum des Herausgebers. Berlin, in Commission in H. Wa-

294 Berliner Staatsbibliothek Sign. Yd 7930, 58, Nr. 3–5.

295 a und b Faksimiledruck beider Stücke: M. Perl, Das Berliner Walzerlied vor hundert Jahren – Festgabe für den Berliner Bibliophilen-Abend am 20. Januar 1910, des ersten in einem Bibliophilendruck von R. Riecke 1912.

296 Meines Wissens noch nicht im Neudruck zugänglich. Beschreibung der Kopie des Titelbildes auf Neuruppiner Bilderbogen bei W. Fraenger, a.a.O., S. 288 f.

Besaenftigungs-Walzer

genführs Buch- und Musikhandlung, Leipziger Straße 50 (Sign. Musik 6470; nur Titel und Trio des Schlußgalopps erhalten).[297]

Hinzu treten einige weitere Tanzstücke mit Vignetten Theodor Hosemanns und Adolf Menzels. Eine direkte Nachbildung oder Fortsetzung von Nr. 3 war gewiß das mit Hosemannschem Titelblatt erschienene Musikstück:

(5) Neuester Stralower Fischzug-Galopp-Walzer für das Pianoforte von M. P. Kluck, Alleweile, alleweile gehts fort nach Stralow. Berlin bei G. Bethge, Spittelbrücke No. 2 & 3 (Sign. Musik 16021[b]; verschollen).[298]

Kein geringerer als der 17jährige Menzel schließlich lithographierte den Titelkopf eines Instrumentaltanzes, der engste Anlehnung an die musikalische Faktur des Erstlingswerkes zeigt, wie ja der pseudonyme Verfassername zweifellos mit dessen Autor kongruiert:

(6) Volks-Tanz zum Andenken an das Fest in Tivoli am 23. August 1833 componirt von C. M. Razel. Berlin bei Berchtold & Hartje, Jägerstr. Nr. 27a.[299]

Dem Sujet nach haben alle angeführten Nummern Bezug zu kleinbürgerlichen Volksbelustigungen im Vormärz-Berlin. Dem Lob des traditionsreichsten Berliner Volksfestes, des Stralauer Fischzugs, sind Nr. 3 und 5 gewidmet. Die anderen Stücke weisen auf den Vergnügungspark Tivoli, sei es bloßer Reflex (typographische Markierung des Namens bei Nr. 1 und 2), sei es gezielte Propaganda (direkte Werbung für die Attraktionen und Spezialitäten des Hauses bei Nr. 5, Festveranstaltung zum Jubiläum der Schlacht von Großbeeren als Anlaß von Nr. 6). Dörbecks vier Illustrationen sind durch die Wiederkehr einer Hauptfigur verbunden. Es handelt

297 Besprochen und teilweise reproduziert bei J. Bolte, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 43 (1926), S. 107. Andere Dichtungen und Kompositionen zum Preis des Tivoli sind bekannt.

298 Titelblatt beschrieben und wiedergegeben bei W. von zur Westen, a.a.O., S. 99 f., Abb. Nr. 88 (Nummer A 8 des Hobreckerschen Verzeichnisses der graphischen Arbeiten Hosemanns in L. Briegers Monographie). Vgl. auch H. Kügler, in: Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 6 (1928), S. 50, S. 61, Anm. 25; K. Brückerhoff, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 46 (1929), S. 109 f.

299 W. von zur Westen, a.a.O., S. 100, Abb. Nr. 89; zum Anlaß vgl. Vossische Zeitung vom 22. und 26. August 1833.

Posematzkyscher Danzball-Walzer

sich um den Habitué der Lokale mit Keilerei und Tanzvergnügen, um den Prototyp vormärzlichen Stutzertums, als dessen Renommierobjekte hoher Zylinder und lange Pfeife figurieren.

Auf Dörbecks Lithographie zum »Sanften Heinrichs-Walzer« flegelt sich der befrackte und gestiefelte Titelheld auf den Tisch vor einem Gartenrestaurant, während er mit der einen Hand die in ihrer Überdimensionalität an einen Peitschenstiel gemahnende Pfeife hält, führt die andere die Schnapsflasche zum Mund, ein Bierglas steht daneben. Für die Verzweiflung (»dischbraziohn« als berlinische Umschrift des Fremdwortes desperation) des »Sanften Heinrich« wird im Lied Schnapsgenuß empfohlen, sein Name erklärt sich als Personifikation von Branntwein. Diese bereits in einer früheren Bilddarstellung Dörbecks (Masken-Anzüge zu Polter-Abenden und Bällen, Berlin 1831) belegte Bedeutung wird beim Abdruck einer Variante des Gedichtes in Firmenichs Anthologie erläutert, es folgen Glossare seit der Mitte des 19. Jahrhunderts.[300] Auf dem Titel von Nr. 2, dem »Besänftigungs-Walzer als Antwort auf den Sanften Heinrichs Walzer« packt der schwer betrunkene Titelheld einen Stuhl, um bei einer Keilerei im Hintergrund mitzumischen, indes wird er durch einen anderen Saufkumpan zurückgehalten. Auf diese Szene spielen Worte der im vierten Stück synonym als Herr Kümmel bezeichneten Figur an. Die zugehörige Illustration zeigt ihn denn auch vor dem Eingang des Tivoli in durchaus seriösem Disput mit Herrn Schmidt. Im Umkreis dieses behäbigen Biedermanns rangiert die Schlüsselfigur sozial keineswegs so niedrig, wie man aus dem rustiken Gestus der anderen Bilder vermutet. Gewiß wird man jene unter den Kommis des Berliner Vormärz suchen dürfen.

Im bildlichen Vorspann zu Nr. 3, dem »Posematzky'schen Danzball-Harmonie-Gesellschafts-Walzer« hat sich der Wirtshausbruder zum Schlendergänger gemausert, bei Varianten in der Tracht (statt Stiefel und enger Hosen Pantalons, statt Frack Gehrock) sind die Modeattribute Zylinder

300 Erklärung der Schnapsmetapher: J. M. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen, Sammlung der deutschen Mundarten ... Berlin 1843 ff., S. 147, Anm. 4; Trachsel, Glossarium der Berlinischen Wörter und Redensarten 1873, S. 22; Brenndicke, Berliner Wortschatz zu den Zeiten Kaiser Wilhelms I., in: Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins 1897, H. 33, S. 115.

Ick schlendre meinen Schlendrian un habe meinen Kopp vor mir! Weesst Du wat Jevatter? Wenn ick ne Kiepe hätte, so setzte ick mir rin un drüge mir nach Schöneberg, denn däthen mir die Beene nich weh!

Unbekannt: Schlendrian

und Pfeife, freilich auch etwas modifiziert, geblieben. Breitbeinig in herausfordernder Positur pflanzt sich die Hauptfigur vor dem Jahrmarktstrubel des Stralauer Fischzugs auf. Eine Erklärung des Wortes Posematzky stand bisher noch aus, im »Richtigen Berliner« findet sich als Bedeutung verzeichnet »Kleines Kerlchen, Anrede an kleine Jungen« einer von Posen (Feder) abgeleiteten Bildung analog Hemdenmatz.[301] Man geht wohl kaum fehl, wenn man einer Erklärung des Musikstückes als »Miniaturwalzer« den spöttischen Bezug auf den Titelhelden vorzieht, der gewiß mit dem heutigen Jargonausdruck »Halbstarker« zu bezeichnen wäre.

Gleich den um den Berliner Elegant von 1833 gruppierten Genrebildern Dörbecks geben die Mundartverse des Anonymus Crazel typischen Berliner Humor treffsicher wieder. Formal und inhaltlich läßt sich engster Anschluß an die Typen des Volksliedes nachweisen. Herausgewachsen sind die Dichtungen der beiden Kernstücke Nr. 1 und 3 aus volkstümlichen Redensarten, die in der Anfangszeile jeder Strophe wiederholt oder variiert werden, so daß sich Annäherungen an die Form des Gerüststrophenliedes zeigen. So bildet eine sprichwortähnliche Wendung, als Bilderklärung eines Dörbeckschen Blattes (»Ick schlendre meinen Schlendrian un habe meinen Kopp vor mir«) und als Textanfang eines Studentenliedes (»Jetzt führ ich meinen Schlendergang«) begegnend,[302] den Strophenrahmen des Posematzkyschen Walzers: im Schlendergang begibt sich der Flaneur des Titelblattes durch den bunten Trubel des Volksfestes. Hingegen ist die Keimzelle des Dischbraziohns-Walzers eine Spruchformel, in der durch Häufung absichtlich umständlicher Konditionalformen und Abwandlung des unbestimmten Pronomens berlinische Denk- und Sprechweise karikiert werden (auf dem 28. Blatt von Dörbecks »Berliner Redensarten ...« heißt es: »Wenn Ener weeß wie Enen is wenn Ener Enen Enen nimmt, denn bin

301 Meyer/Mauermann, von der A. Auflage ab (Berlin 1882). Meiner Deutung stimmt Dr. Heinz Gebhardt bei.

302 Zum Studentenlied: H. Kügler, in: Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 6 (1928), S. 50, Anm. 19; vgl. die Belege bei M. Friedländer, Kommersbuch mit historisch-kritischen Anmerkungen, 2. Aufl., Leipzig 1897, S. 94 u. 195; Hoffmann von Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder, 4. Aufl., hg. von K. H. Prahl, Leipzig 1900, Nr. 614; J. Meier, KiV Nr. 461.

ick et«).[303] Sie gibt dem Sanften Heinrich Anlaß, in vielerlei Variationen über die Wirkungen des Alkoholgenusses auf desperate Stimmungen zu meditieren. Als Selbstaussage einer Volksfigur steht das Tanzlied vom Sanften Heinrich auf einer Linie mit dem gleichzeitigen Possencouplet des Eckenstehers Nante (1833), beiden Gestalten eignet ja auch die gleiche fatalistische Unbekümmertheit und der Hang zur Flasche. Ein Flugblattdruck einer stark zersungenen Version des Nante-Liedes aus der Offizin Trowitzsch[304] bringt überdies eine Kontamination mit der zweiten Strophe aus dem Sanften-Heinrich-Walzer, der wahrscheinlich soeben erschienen war. Sicher hatte der Erfolg des Nante-Liedes den Anstoß gegeben, gleichfalls Rollenlieder im Berliner Dialekt zu schreiben. Beim Abdruck von »Wenn Ener weess, wie Enen is« in Firmenichs Anthologie, leider ohne Quellenangabe, ist die Strophenanzahl auf vierzehn erhöht – eine Anschwellung, die zumal in der Umgebung der nun variierten vierten Strophe des Originals Platz greift, ohne daß man eines Bruchs gewahr würde.[305] Gewiß liegt bei den ebenfalls saft- und kraftvollen Zusatzstrophen impovisierend weiterdichtende Variantenbildung des Volksmundes vor.

Das Notenbild der Tanzstücke zeigt engen Anschluß an die Muster des zeitgenössischen Gesellschaftstanzes. Abgesehen von Nr. 2, dem einzigen walzerähnlichen Stück, verkörpern sie Spielarten polkaverwandter Grundformen wie Schottisch (Hopser) und Galopp (Rutscher), wie sie in den Tanzböden des Berliner Volkes und den Dorfschenken verbreitet waren. In Böhmes Tanzgeschichte sind mehrere solcher Beispiele aufgezeichnet, mit ihnen stimmt auch die viergliedrige Formstruktur der Berliner Belege überein: Hauptsatz aus zwei zu wiederholenden achttaktigen Perioden, wovon die erste Textunterlegung aufweist – gleichfalls zu wiederholendes achttaktiges Trio in Subdominanttonart – Wiederholung des ganzen Hauptteiles.[306] Obwohl sich nicht jedesmal eine direkte Vorlage nachweisen läßt, treten doch in Melodik und Rhythmik die Modelle und Ausdruckscharaktere der

303 Vgl. K. Brockerhoff, in: Beiträge zur Geschichte Berlins – H. Kügler zum 50. Geburtstag ..., S. 13.

304 Yd 7930, 122, 1.

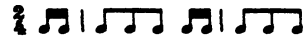
305 Firmenich, S. 147 f.

306 Böhme, Tanz I, etwa von Nr. 250 ab; vgl. E. Nick, Artikel Galopp, MGG IV (1955), Sp. 1335.

traditionellen Volksmusik als Quelle zutage. Aus der »Intonation« des neueren deutschen Volksliedes und Volkstanzes, die Dorfmusikanten noch lange bewahrten, wurde die Musik geschaffen.

Ihre Darbietungsform dürfte aber kaum, wie deklariert, Gebrauchsmusik darstellen. Die den Tanzweisen adaptierten Texte, kunstvoll zugespitzt und in sich geschlossen, wirken sinnvoll nur beim Vortrag, nicht beim Mitsingen. Eine Ablösung vom Text entzöge den Stücken essentielle Aussage und spezifische Würze. Da für Gemeinschaftsgesang der Tanzenden ungeeignet, sind die Kompositionen in der vorliegenden Gestalt kaum zur Leitung und Begleitung realen Tanzgeschehens bestimmt. Allerdings ließe sich denken, daß für die Ensembles, die zum Tanz in Vergnügungslokalen wie dem propagierten Tivoli aufspielten, textlose Arrangements existieren, daß andrerseits aber Vortragskünstler die Liedverse solistisch zu Instrumentalbegleitung absangen. Interpretation durch eine Art Maître de plaisir, der noch Züge des alten Guckkästners wahrt, scheint in den vormärzlichen Vergnügungsstätten durchaus plausibel. Gesangsaufführungen mit Akkompagnement diverser Instrumente sind auch bei kleineren Etablissements bezeugt, etwa in der Tabagie von Wisotzky oder in Louis Druckers Weinstube.[307] Dem Geschmack der Zeit entspräche aber, die im Vergnügungsbetrieb bewährten Stücke in der Intimität des bürgerlichen Hauses nachzuspielen, ein Liebhabermusizieren bei Geselligkeiten oder im Familienkreis, freilich jenseits der Atmosphäre des exklusiven ästhetischen Tees. Expressis verbis gestattet das dritte Stück als selbstverständliches Substitut eine Wiedergabe durch das Instrument, das sich den Spreeathenern am ehesten aufdrängte, die Drehorgel. So wird neben dem Amüsiergewerbe der Restaurationen und der Intimsphäre des Bürgerhauses die Straßen- und Hofmusik als weiteres Medium offeriert.

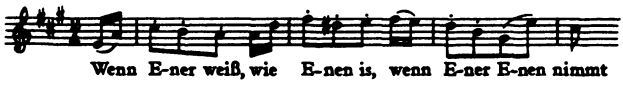
Am ehesten dem Gebrauchstanz verpflichtet ist das Erstlingswerk der »Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter Heinrichs-Walzer«. Sein Untertitel »Galopp-Walzer« entpuppt sich als Synonym für den zwischen 1830 und 1840 gern getanzten lebhaften Hops- oder Eccosaisen-Walzer mit dem Rhythmus:



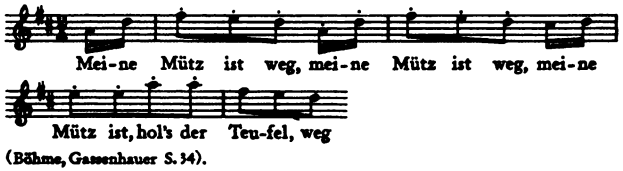
307 Vgl. oben S. 30 f.

Seine Tonfolge lehnt sich an ein damals sehr verbreitetes Modell an, dem man die Reime »Meine Mütz ist weg« zu unterlegen pflegte.

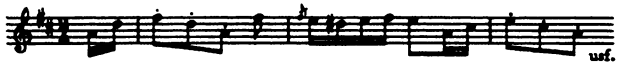
Sanfter Heinrichs-Walzer



Hops-Walzer (Schottisch)



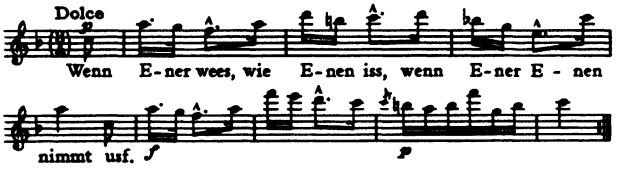
(Böhme, Gassenhauer S. 34).



(Böhme, Tanz II Nr. 253).

Die kurzgliedrige und zäsurenreiche Anlage der ersten beiden Achttakter wandelt sich beim Trio zum Dialog zwischen einem kantablen Bogenmotiv und einer fallenden Skalenfigur, hervorgehoben durch Forte-piano-Kontrast und Wechsel der Höhenlagen.

Daß nicht nur der Wortlaut des Sanften Heinrich-Walzers weitergebildet wurde, sondern auch die Liedweise fortbestand, bezeugen Melodiezitate. In einem das Berliner Volksfest als »Großes historisch deklamatorisches Tongemälde« potpourriartig illustrierenden »Stralower Fischzug-Walzer« figuriert der erste Achttakter jenes musikalischen Bestsellers als »Scene 21. Tanzvergnügen in Stralow. Mr. Crazel läßt einen sanften Heinrich vorfahren«.



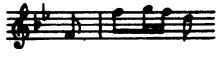
(mit Walzerbegleitung)

Die Umrhythmisierung zum Walzertakt, der alle Liedfragmente dieses biedermeierlichen Quodlibets gleich einem Korsett einpreßt, mag auch die

Variierung der Melodie bedingen, Erscheinungen des Umsingens werden aber bei mündlicher Fortpflanzung nicht ausgeblieben sein.

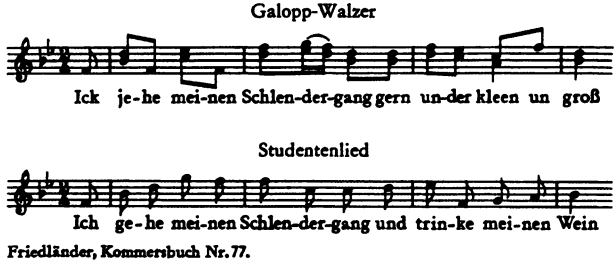
Gegenüber den archaisch harten Konturen des Sanften Heinrichs-Walzer scheint sein Pendant, der *Besänftigungs-Walzer als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter Heinrichs-Walzer* des August Tivoli von einem Hauch der Romantik und des Salons gestreift. Seinem Vorbild gänzlich disparat, hat die als »Langsamer Walzer« bezeichnete Piece im empfindsamen a-Moll mit dem Gebrauchstanz nur die klopfenden Dreiachtel des Basses gemein. Die arabeskenhaft gleitenden Figurationen und harmonischen Würzen entlehnte ein Kleinmeister der romantischen Klavierkunst. Mit der Textunterlegung hapert es dermaßen, daß die Worte kaum mit der figurierten Melodie zusammenfallen, wohl mehr als Motto denn als Sangesweise dienend.

Die dritte Komposition, der *Posematzky'sche Danzball-Harmonie-Gesellschafts-Walzer* von Mr. Crazel knüpft in Satztechnik und Formstruktur an das Erstlingswerk an, freilich nicht im Tanzrhythmus, den der Untertitel »Galopp-Walzer« nur ungenau angibt. Eher kennzeichnet die Vortragsangabe »Man immer frisch« den Grundzug des in Wort und Weise urwüchsiger Folklore nahestehenden Klavierstückes zum Mitsingen. Der Anfangsteil schreitet mit konstitutivem Auftakt in Achtelpaaren voran, bis auf dem Höhepunkt der Melodiebewegung mit der Kurven-Figur



das sprunghafte Ansteigen kleinschrittigem Abwärtsgang weicht. Zweifellos sollen die Brechungsnoten samt Melisma auf dem Hauptwort den Schlendergang tonmalerisch ausdeuten. Die schön ausbalancierte Melodie unres Gesangstanzes zeigt freilich nur im ersten Viertakter umrißhafte Ähnlichkeit mit dem genannten Studentenlied »Jetzt geh ich meinen Schlendergang«:[308]

308 Im Flugblattdruck des Liedes findet sich die Melodieangabe: »Mein guter Michel liebet mich«, dessen Weise (Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 373) sich jedoch nicht mit der Tanzweise deckt.



Friedländer, Kommersbuch Nr. 77.

Ob irgendwelche Konkordanzen zu den als Schlendergang betitelten Typen des Volkstanzes bestehen, entzieht sich meiner Kenntnis. Eine mir bekannte Vorlage geht auf die bei Erk/Böhme als »andere Lesart« bezeichnete und ebenfalls in eine landschaftliche Volksliedsammlung aufgenommene Variante zurück.[309]

Rein instrumental geführt sind der zweite und dritte Achttakter, jener die Sequenzierung eines splitterhaften Synkopen-Motivs in allmählichem Crescendo, dieser die Fortbildung der Schlendergangfigur in wiegender Akkordmelodie. Laut Anweisung kann das Mittelstück einen Ton höher transponiert werden, um das Spiel auf der Drehorgel zu ermöglichen: nicht nur aufführungspraktisches Indiz für die Einbürgerung dieses Klangwerkzeuges, sondern Hinweis auf den Konsumentenkreis des Stückes, die Straßenmusikanten.[310]

Die beiden hier näher betrachteten Stücke, der Dischbraziohns-Walzer wie der Stralauer Fischzugswalzer, haben samt ihren Pendants exemplarische Bedeutung für den Berliner Raum: als frühe Fixierung bisher grundschichtig-kollektiver Überlieferungen. Daß sich zu den nach volkstümlichen Modellen geschaffenen Texten und Kompositionen drastische Illustrationen gesellten, unterstreicht ihre Funktion als kommerzielle Trivialkunst. Mittels massenwirksamer Etikettierung spekulierte der Musikalienhandel auf raschen Absatz, der Vergnügungsbetrieb auf Kundenwerbung. So dürfte primär an Darbietung in Restaurationen gedacht worden sein, freilich

309 H. Oetke, Schurt den Kedel ut, Nr. 13; vgl. Erk/Böhme, III., S. 523 f.; Nr. 1734; E. H. Wolfram, Nassauische Volkslieder, Berlin 1894, Nr. 411.

310 Vgl. auch die literarischen und bildlichen Beispiele bei H. Zeraschi, Drehorgel, Serinette und barrel organ, S. 217 f.

mehr zu unterhaltendem Vortrag als zur Tanzbegleitung, aber auch an Wiedergabe in häuslichem Kreis und durch Straßenmusikanten. Durch das Arrangement wird die Folklore in den Dienst kommerzieller Interessen gestellt, aber in ihrem Eigencharakter noch nicht beschädigt. In diesem Bezug scheint sich die sozialgeschichtliche Situation des Kleinbürgertums im Vormärz selbst abzuzeichnen.

B. Parodieverfahren

Während die zunehmende Industrialisierung die eigengewachsene Volksliedtradition bis auf Schwund- und Kümmerformen verdorren läßt, benutzen die Großstadtmassen Modelle der verschiedensten Provenienz zur Fortentwicklung in ihrem Singrepertoire. Durch mitschöpferische Teilnahme des Kollektivs werden beliebig entlehnte vokale und instrumentale Stücke, Kunst oder Unterhaltungsprodukte, der eigenen Mentalität angeglichen, inhaltlich und formal angeeignet. Die Berliner Bevölkerung beteiligt sich mehr an der Erfindung neuer Texte als an der Erfindung neuer Weisen und läßt fast nur in der Bevorzugung bestimmter Melodietypen und dem Umschleifen zu bequemer textbestimmter Singart eigene Intonation erkennen. Weit gemäßer als Neubildungen nach bekannten Mustern ist ihr das Parodieverfahren.[311] Unter dem Fachausdruck Parodie versteht man im musikalischen Bereich »die Anpassung einer fremden Musik an einen vorhandenen Text oder auch Unterlegung eines neuen Textes unter eine vorhandene Musik«.[312] In vielen Epochen hat man als »Kontrafakturen« Melodien weltlichen Ursprungs mit frommen Texten verbunden. Durch Kombination von höchst profanen und realistischen Texten mit beliebten Melodien verschiedener Herkunft, textlos oder bereits textiert, gewannen viele Gassenhauer erst ihre Existenz.

311 Vorliegende Ausführungen sind eine Erweiterung vom Aufsatz des Verfassers: Parodieverfahren im Berliner Gassenlied, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959, Jg. 4 (1960), S. 48–81.

312 H. Abert, Illustriertes Musiklexikon, Stuttgart 1927, Art. Parodie, S. 344. Vgl. W. Steinecke, Das Parodieverfahren in der Musik. Diss. Kiel 1934, bes. Einleitung, S. 6; G. v. Dadelsen, Artikel Parodie und Kontrafaktur, MGG X (1962), S. 815 ff. und die daselbst angegebene Literatur.

Die Bevölkerung, die ein Musikstück aufgreift und neuen Texten adaptiert, geht von einem anderen Standpunkt an dies ihr Substrat zur Weitergestaltung heran als etwa ein arrangierender Individualmusiker an ein Original. Durch die Textierung wird der Grundmelodie ein veränderter Sinn beigelegt, konträr zur bekannt vorausgesetzten Vorlage, daher wirkt nicht nur der neu erfundene Wortlaut durch Widerspruch zur übernommenen Weise ostentativ komisch, sondern diese selbst, auch wenn kaum angetastet, irgendwie verbogen, gegen den Strich gekämmt. Bisweilen unterstreicht Nuancierung des Rhythmus- und Melodieverlaufes als interpretierendes Umsingen den Wortsinn. Gegenüber den »Anbindern« dörflicher Volkslieder, die ironisierend sentimentale Stimmungen des vorangegangenen Liedinhaltes brechen, in ihrer neuen Gestalt also Travestien darstellen, behalten die großstädtischen Parodien Form und Ton der Vorlagen bei.[313] Ihnen werden als Novum Texte aus dem Alltagsleben gesellt, damit greift zum ersten Mal die Welt der Großstadt Platz im folklorisierten Lied.

Bei der ständigen Überflutung mit Reizen, dem raschen Verschleiß der Ware Kunst in den Industriezentren verläuft der Ablösungsprozeß des Liedgutes entsprechend fluktuierend. Gleichzeitig mit dem dauernden Andringen neuer Weisen finden fortlaufend Um- und Neutextierungen statt. Durch neukursierende Texte zu Gesangsstücken werden vorhandene verdrängt, in ihrer Aussage geschwächt und durch solchen Gewichtsverlust außer Kraft gesetzt. Insofern das Parodieverfahren sich der Instrumentalmusik, also textloser Weisen bemächtigt, können diese durch zündende Verse attraktiv und aktuell wirken, bis Wort und Weise keine Resonanz mehr erwecken. Zumal bei allzu situations- und milieuverhafteten Textanspielungen gerät die Parodie leicht in Vergessenheit, besonders wenn das Wissen um die Vorlage bereits hinschwand und der Witz der Parodie nicht mehr zu zünden vermag.[314]

Manchmal pflegen sich an die Melodie einer bereits parodierten Vorlage weitere Texte anzuschließen, wie eine Pflanze Sprossen zu neuen Trieben ansetzt. Musterbeispiel für eine solche Parodienkettung, wobei sich die einzelnen Stationen, der individuelle und der kollektive, namentlich Berli-

313 Vgl. H. Bausinger, Volkskultur in der technischen Welt, S. 156ff.
314 Vgl. J. Koepp, in: Spamer, Volkskunde, I, S. 103.

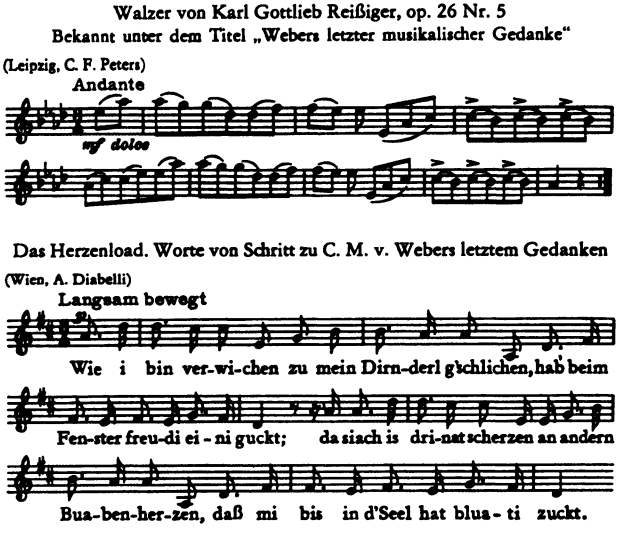
ner Anteil, unterscheiden lassen, ist die Geschichte eines Instrumentalstückes von Karl Gottlieb Reißiger. Der Dresdener Hofkapellmeister hatte den »Wehmuts«-Walzer 1822 komponiert und 1824 als Nr. 5 der »Danses Brillantes (»Douze Valses«) pour le Piano-Forte«, op. 26, in Peters' Bureau de musique drucken lassen. Reißiger mag bei der Abreise Carl Maria von Webers nach London dieses Stück als Abschiedsgruß gespielt und eine Abschrift übermittelt haben, denn bei Webers Tod fand man auf dessen Nachttisch ein Notenblatt mit dem Walzer. Ein geschäftstüchtiger Pariser Verleger veröffentlichte es sogleich unter dem Titel »La dernière pensée musicale de C. M. v. Weber«, der zu den gefühlsvollsten Vorstellungen Anlaß gab; auch in England und Deutschland wurde es nachgedruckt und fand großen Anklang. Obgleich Reißiger gegen den Diebstahl seines Eigentums in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 5. Juli 1829 protestierte,[315] hielt das durchschnittliche Musikpublikum an der falschen Deklaration seines Lieblingsstückes fest. Auf den Walzer dichtete die Frau eines Wiener Theateragenten, namens Prix, einen Text vom Herzeleid: »Wie i bin verwichen zu mei'm Dirnderl g'schlichen«, den ein Schauspieler, Angelus Schritt, 1835 zu Prag unter seinem Namen veröffentlichte, zweifellos mit Flair für die Publikumswirksamkeit des rührseligen Liedes, das oft als Einlage in Theaterstücken diente.[316]

Durch diese erste Prozedur individuellen Parodierens war ein Ansatzpunkt, gewissermaßen ein Katalysator, für weitere Textunterlegungen gegeben, die zunächst im Dunkel kollektiver Anonymität blieben. Studenten grölten auf die Melodie ein Sauflied »'s gibt kein schönres Leben als Studentenleben«, später machten ein Turnerlied »Welch ein Götterleben, och am Reck zu schweben«, ein Räuberlied und dergleichen mehr die Runde.[317]

315 Vgl. auch Neue Berliner Musikzeitung 9 (1855), Nr. 35, S. 279.

316 Vgl. L. A. Frankl, Geschichte eines deutschen Volksliedes, in: Charivari 1846, Nr. 189, 14. Mai; Hoffmann/Prahl Nr. 127; Meier, KiV Nr. 30 (der C. O. Sternau für den Verfasser hält). Abdruck des »Herzeleides« bei Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 458.

317 Abdruck des Studentenliedes bei Friedländer, Kommersbuch, Nr. 172; vgl. Anm. S. 160; des Wollsteiner Turnerliedes bei Fr. Polle, Pan – Ein lustiges Liederbuch für Gymnasiasten, Dresden 1877, S. 172.



Unterdessen war die Melodie allerorts durch die Drehorgel verbreitet worden, und um 1840 belustigte sich das Berliner Volk mit einem Gassenhauer vom Feuerschwamm, der nicht funktionieren wollte:

Unterm Mühlendamm
Da sitzt'n Mann mit Schwamm,
Der will ja nich, ja nich, ja nich fang'n.

Er streicht wohl eenmal an,
Er streicht wohl zweemal an,
Er streicht wohl eenmal, zweemal, dreimal an.

(Kommt'n Leutnant an
oder: Kommt'n Landwehrmann)
Kooft for'n Dreier Schwamm,
Ach, der arme, arme, arme Mann.

Det is ja Luderzeuch,
Wat man hier bei euch kreicht,
So'n Luderzeuch von Schwamm, det koof ich nich.[318]

Auch Fassungen anderer deutscher Landschaften sind bekannt, so die von Böhme in den vierziger Jahren nach thüringischem Volksmund aufgezeichnete. Wohl nur auf Berlin beschränkt sich die Verbreitung eines ähn-

318 Nach Hans Ostwald, Der Urberliner (1928), S. 296; ähnliche Textfassungen in früheren Sammlungen: A. Härtel, Deutsches Liederlexikon, Nr. 79; H. Roller, Humoristische Erinnerungen, S. 133; Meyer/Mauermann, Nr. 304; vgl. Böhme, Gassenhauer, S. 33 f.; Meyer, Anstichlieder, Nr. 17.

lichen Liedchens in dreizeiligen Strophen, das gleichfalls ein biedermeierliches Straßenbild entwirft:

Uffn Molkenmarcht
Is eener injeschnarcht,
Ach der arme, arme, müde Mann.
Kommt een Nachtwächter
Piekt'n mit'n Speer,
Det er nich mehr, nich mehr schnarchen kann.[319]

Auf die Beliebtheit der Melodie reflektieren zeitgenössische Dichter in politischen Versen: Adolf Glaßbrenner variiert den lokalen Gassenhauer vom Feuerschwamm in den Neuen Berliner Guckkastenbildern (1841), S. 18 ff.:

Unterm Mühlendamm
Sitzt ein armer Mann,
Der gern frei und fröhlich,
Fröhlich wär.

Ach warum, warum,
Ist das Schaf so dumm,
Daß es sich blos scheren,
Scheren läßt usf.

Desgleichen knüpft Hoffmann von Fallersleben textlich ans »Herzeleid« an (Nadowessische Klage, Unpolitische Lieder, 2. Teil, 1842, S. 149). Soweit zu den verschiedenen Textierungen zu Reißigers Wehmuts-Walzer Melodien notiert vorliegen, sind sie nahezu identisch mit der Vorlage (ausgenommen die coupletartig freier ausgestalteten Weisen in Härtels Liederlexikon). »Webers letzter musikalischer Gedanke« wird bei zahlreichen volkstümlichen Liedern des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts schlankweg als Grundmelodie angegeben, die keiner Erläuterung bedarf.[320]

In seinen Textunterlegungen zu bekannten Weisen offenbart sich der ganze Ausdrucksreichtum des Berliners, dem eine Vielfalt sinnfälliger Vergleiche und Bilder, handgreiflicher Übertreibungen, Wortspiele und Klangmalereien zu Gebote steht. Der sprachliche Spieltrieb im Bunde mit scharfer Beobachtungsgabe und blitzschneller Reaktionsfähigkeit treibt zur Erfindung immer neuer humorvoller Texte zu bekannten Weisen.[321] Vielfach

319 Meyer/Mauermann, S. 225, Nr. 304.

320 Zur Metamorphose von Reißigers Walzer: Tappert, Gassenhauer, S. 806 f.; vgl. Böhme, Gassenhauer, S. 33 f.

321 Vgl. auch H. Schöffler, Kleine Geographie des deutschen Witzes (Kleine Vandenhoeck-Reihe 9), Göttingen 1955, S. 74 ff.; M. Krammer, Der richtige Berliner, in: Berliner Almanach 1947, S. 194 ff.

depravieren sie das Vorbild, ziehen es in die Sphäre des Vulgären, Alltäglichen herab. Man vergleiche Methfessels Marschlied »Der Jäger« mit der derb-drastischen Parodie:

Hinaus in die Ferne
Mit lautem Hörnerklang.
Die Stimmen erhebet
Zum männlichen Gesang.
Der Freiheit Hauch
Weht kräftig durch die Welt,
Ein freies, frohes Leben
Uns wohlgefällt.

Hinaus in die Ferne
Forn Sechser fetten Speck,
Den eß ick doch zu jerne,
Den nimmt mir keener weg.
Und wer det dut,
Den hau ick ufn Hut,
Den hau ick uff die Nese,
Det se blut.[322]

Proben aus den verschiedenen Genres mögen Breite und Vielfalt des Parodieverfahrens exemplifizieren. Von dem sich massenweise anbietenden Material seien nur solche Belege herangezogen, bei denen die Herkunft als geklärt gelten kann. Zu fragen wäre, was sich der Großstadtbevölkerung vom gesamten Musikrepertoire einer Epoche zum Konsum anbot, und wie sie es ihrem Geschmack konform machte. Die Aufnahme individuellen Gutes durch das Kollektiv, die Kräfte, die an der Popularisierung einer bestimmten Musik interessiert sind, und das gesellschaftliche Bewußtsein der Massen, das aus der rezipierenden und umformenden Tätigkeit spricht – all dies sind Probleme, die weiterer musiksoziologischer Erörterung harren.

1. Umtextierte Lieder, Revolutionsverse

Als einfachste, verbreitetste und daher zentralste Gattung wird das Lied zum Hauptgegenstand für Anpassung anderer Texte. Bei der kritisch-respektlosen Wesensart des Berliners sind es Formen reglementierten, amtlich verordneten Gesanges, wie Kirchen-, Schul- und Vaterlandslieder, die willkommenen Anlaß zu profanierendem Spott geben. So bog man Philipp Nicolais prächtigen Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern« von der zweiten Zeile an zu einem Zechgesang um: »Einen bitteren Schnaps trink ich so gern, einen süßen noch viel lieber...« (Koepp A 105433). Die zweite Strophe von Gellerts Weihnachtslied »Dies ist der Tag, den Gott gemacht« erklang als Spottlied auf die Arbeiten am Kreuzberg unter Friedrich Wilhelm III.:

322 Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 47, S. 39; Koepp A 105495; Meyer/Mauermann, Nr. 322, 227.

Die Väter haben Sand gekarrt,
Bis daß die Erde alle ward,
(Bis daß der Kreuzberg alle ward),
Da sandte Gott (Er) von seinem Thron
Pro Mann acht Groschen Tageslohn.[323]

Schon Carl Friedrich Zelter berichtete von einer inoffiziellen Fassung der preußischen Nationalhymne aus dem Munde der Berliner Straßenjungen; sie sangen auf die Genesung des Königs:

Heil dir im Siegerkranz,
Nun ist das Bein wieder ganz.[324]

Vergleiche:

Unserm König sind die Beene wieder janz.[325]

Wie bekannt, gehören weit über die Jahrhundertmitte in Berlin ebenso wie in der ländlichen Umgebung noch viele alte Volkslieder zum lebendigen Liederschatz. Jedoch wurde bereits manch schönes Stück entstellt; so das Lied von der Linde im Tal:

Es stand eine Linde in jenem Tal,
War unten breit und oben schmal.[326]

Es fand die Fortsetzung:

Darunter zwei Verliebte saßen,
Die verfaulte Äppel aßen.[327]

Die Aussagekraft traditionellen Volksgesanges scheint gebrochen. In der desillusionierend verulkenden Wendung dokumentiert sich die veränderte Einstellung des respektlosen Großstädters. Jüngeren Ursprungs ist, wahrscheinlich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden und durch Tiroler Sänger verbreitet, das volkstümliche Liebeslied »Du, du liegst mir am Herzen«.[328] Glaßbrenners Fuhrmann läßt der Originalgestalt sofort die ruppige Karikatur folgen:

---

323 Koepp A 115 151. Vgl. die Fassungen bei Steinitz, I, S. 308 f.
324 Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 8. Juni 1827.
325 Streckfuß, II, 464; Koepp A 128 312.
326 Erk/Böhme, I, Nr. 670, S. 239.
327 Koepp A 105 439.
328 Vgl. Meier, KiV LXVI, Nr. 385.

Du, du gloobst, du bist schöne,
Det, det jloobe nur nich,
Du, du hast krumme Beene,
Düs, düs verdrießet mich!
ja düs, ja düs
Verdrießißißet mich.[329]

Wenngleich die Bänkelsängermelodik auf den Stil einer großen Gruppe volkstümlicher Lieder einwirkte, so mußte doch der spektakuläre blutrünstige Inhalt der Moritaten in einer so spottlustigen Stadt wie Berlin ironisierende Abwandlungen geradezu provozieren, etwa in der Art:

Ne Mutter hat ihr einzig Kind
Mit eene Klobe Holz verjuften,
Drum, Publikum, sei nich so dumm,
Bring keene kleenen Kinder um.

Sie hat ihr Kind, ihr Kind hat sie
Mit eene Jabel dotjestochen
(mit eene Bratwurscht dotjestochen).
Drum, Publikum, sei nicht so dumm,
Bring deine Kinder nich mit Jabeln um
(bring keene kleenen Kinder um).[330]

Die Verbreitung mancher Kunstlieder wird durch die Parodie bestätigt. Ernst Theodor Amadeus *Hoffmann* erwähnt in den »Neuesten Schicksalen eines abenteuerlichen Mannes« (1825) einige Lieder, »die eben nicht in der vornehmen Welt vorzukommen pflegen«,[331] darunter »Der Schneider muß nach Pankow schnell hinaus« (Ellingers Ausgabe XII, 177). Es handelt sich um eine Umdichtung von Theodor Körners Gedicht »Treuer Tod«, »Der Ritter muß zum blut'gen Kampf hinaus« (Poetischer Nachlaß, Bd. II, 1815, S. 61/62), gesungen nach einer Romanzenmelodie des Alexandre Etienne Choron »La Sentinelle« (Collection des romances, chansons et poésies mises en musique, Paris 1806; Böhme, Volkstümliche Lieder Nr. 715, Hoffmann/Prahl, Nr. 215). Die Berliner Parodie nach dem Wortlaut eines Liederdruckes aus der Zürngiblschen Offizin[332] wirkt ungemein komisch durch die totale Profanierung des hochtrabenden Originals. Aus Körners idealistisch-verstiegenem Poem von der Liebestreue des edlen Rit-

329 Glaßbrenner, Berlin wie es ist und – trinkt, 5. Heft, Berliner Fuhrleute, 3. Aufl., 1843, S. 16.

330 Koepp A 114981.

331 H. Kügler, Drei Berliner Volkslieder bei E. T. A. Hoffmann, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 49 (1932), S. 37 f.

332 H. Kügler, in: Zeitschrift für Volkskunde NF 1 (39. Jg.), 1930, S. 157 ff.

ters wurde die Verspottung eines Handwerkerstandes, der seit alters als Zielscheibe des Volkswitzes herhalten mußte. Nach dem Abschied von seiner Flamme, der Köchin, die leider Ausgehverbot hat, eilt der Schneider zum Fliegenfest in Pankow; dieses Zunftfest nimmt in Schlägereien ein unrühmliches Ende. Die Grenzen solch harmlosen Genrebildes aus dem kleinbürgerlichen Heldenleben überschreitet das bereits angeführte Flugblattgedicht »Faule Fische, geangelt in Stralow«, das den Stralauer Fischzug als bloßen Vorwand für eine ungewöhnlich aggressive Satire gegen die Obrigkeit benutzt, formal eine Parodie auf Mignons Lied »Kennst du das Land«.[333] In diesem Zusammenhang reihen sich die wenigen oppositionellen Berliner Gassenhauer der vorrevolutionären und der Revolutionszeit, obgleich ihre Singweisen nicht primär der Gattung des Liedes entstammen. Eine ebenso reißende Verbreitung wie anhaltende Nachwirkung fand das Lied auf das Attentat des Bürgermeisters Tschech (1844).[334] Eine detaillierte Untersuchung der Text- und Melodiegeschichte verdanken wir Wolfgang Steinitz;[335] dadurch sind unsere früheren Ausführungen zu ergänzen und an einem Punkt zu revidieren.[336] Es sei erlaubt, die Resultate der Steinitzschen Forschungen gedrängt wiederzugeben. Von den 22 bekannten Fassungen verkörpern folgende die wichtigsten Überlieferungszweige.[337]

a Tagebucheintragung Varnhagens von Ense vom 21. 9. 1844:
Lied mit volkstümlichem Wortlaut in wenig Strophen (Typ I);
b Tagebucheintragung Varnhagens vom 29. 9. 1844:
Lied im Bänkelsängerstil, wahrscheinlich ursprünglich vielstrophig (Typ II);
c Joh. Scherr, Das enthüllte Preußen, 1845, S. 211 ff.:
Verschmelzung von Typ I und II;
d Ditfurth, Historische Volkslieder 1815–1866, Nr. 55 S. 79 f. u. S. 208. Zum Typ I gehörig; vgl. unten S. 312 f.
e Stadtbücherei Leipzig, Rep. IV 8/124:
3 verschiedene Fassungen;
f Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten, 1849, S. 147:
Zum Typ II gehörig, aber auch Verse aus Typ I;

333 Vgl. oben S. 68.
334 Zum historischen Tatbestand vgl. oben S. 62.
335 Steinitz, II, Nr. 199, S. 120 ff.
336 L. Richter, a.a.O., S. 58–60.
337 Steinitz, II, S. 120 ff., 134 ff.

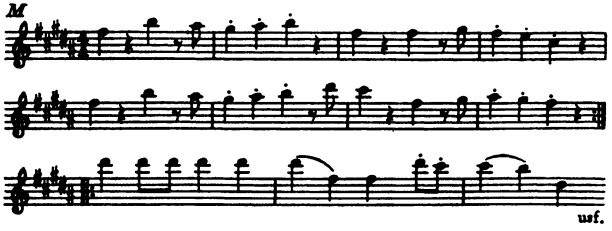
g Deutsche Brüsseler Zeitung 1847, Nr. 30, 15. April;
g1 Der Guckkasten (Schweizer Zts.) 1847, Nr. 20, 15. Mai.

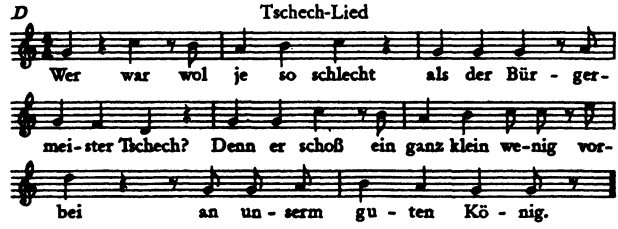
Das Tschech-Lied lebte in der mündlichen Tradition der Arbeiterbewegung fort, und zwar in einer Form, die der älteren Fassung C nahestand, mit charakteristischen Lautsilben-Refrains; seit 1881 ward es in die sozialdemokratischen Liederbücher aufgenommen.

Die Singweise bei Ditfurth läßt sich durch die Angabe Böhmes[338] und vor allem das Zeugnis Tapperts[339] entschlüsseln. Als Melodie benutzte man den Festmarsch »Kriegers Lust«, den Josef Gungl als österreichischer Militärkapellmeister 1841 in Graz geschrieben hatte (op. 26), zwei Jahre bevor der Unterhaltungskomponist in Berlin mit eigenem Orchester konzertierte und zahlreiches Publikum um sich scharte.[340] »Kriegers Lust« ward zum musikalischen Bestseller, bis 1846 konnte der Verlag Bote & Bock 12 000 Exemplare absetzen. Durch die Unterlegung des Textes auf den Bürgermeister Tschech hatte sich Gungls Marsch indes zum majestätsbeleidigenden Gassenhauer gemausert: Die Polizei verbot Singen und sogar Pfeifen des Liedes. Es muß sich mit Windeseile verbreitet haben, denn bereits am 31. August 1844 erschien in der Berliner Musikzeitung ein militaristisch-patriotisches Carmen eines Herrn von Bismarck, »Kriegers Lust«, das zweifellos den nicht genehmen Text verdrängen sollte.[341] Trotzdem ließ das Volk nicht von seinem Spottlied, dessen Gesang auch später von regierungstreuer Seite schwer perhorresziert ward. Das Arbeiterliederbuch von Fritz Ulrich »Der Wanderfreund« (1921/22) Nr. 283 nennt als Melodie Scheffels Sang, »Als die Römer frech geworden«. Diese Weise hat man nicht (wie wir früher vermuteten) auf das Tschech-Lied übertragen – vielmehr nach Steinitz' einleuchtender Beweisführung die ursprüngliche Tschech-Melodie auf den Gunglschen Festmarsch zur neueren Weise des Studentenliedes »Als die Römer frech geworden« (Friedländer, Kommersbuch Nr. 3) variiert und

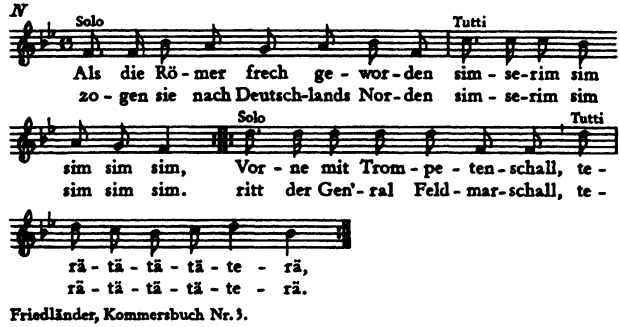
338 Böhme, Gassenhauer, S. 34.
339 Tappert, Gassenhauer, S. 807.
340 Zum Auftreten Gungls: Vgl. zeitgenössische Zeugnisse, in: Charivari 1846, Nr. 183; Neue Berliner Musikzeitung 3 (1849), S. 343 (wiedergegeben oben S. 44).
341 Vgl. Tappert V 96.

J. Gungl, Kriegers Lust. Fest-Marsch op. 26





Ditfurth, Historische Volkslieder 1815 bis 1866, Nr. 55, S. 208.



Friedländer, Kommersbuch Nr. 3.

dadurch dessen ältere Weise »Die Hussiten zogen vor Naumburg« (Böhme, Volkstümliche Lieder Nr. 79) ersetzt.[342]

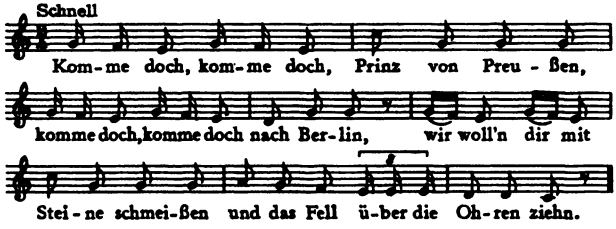
Bei der Umbildung der ursprünglichen Tschech-Melodie auf Gungls Festmarsch ist außer der ersten Zeile von M auch die zweite und der Schlußteil benutzt worden. Die Melodie von D (Ditfurth) benutzt die erste und die dritte Zeile, und aus einer solchen höhnenden Wiederholung wie D ›Hut, Hut, Hut, Hut, Hut, Hut‹ hat sich dann die Hinzufügung

342 Steinitz II, S. 142 f.

von Refrains wie ›wau, wau, wau, simserim‹ usw. entwickelt, die im Zusammenhang mit einem Attentat auf den König besonders bissig wirkten.

> Das Tschech-Lied, das nachweisbar in der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung in den 70er Jahren gesungen wurde, stammt also in mündlicher Sangestradition der Arbeiterbewegung aus den vierziger Jahren. Die schmissig-witzige umgesungene Melodie wurde in den siebziger Jahren so populär, daß sie die ihrerseits sehr populäre Melodie des Hussitenliedes für ›Als die Römer frech geworden‹ zu verdrängen begann. Für die Übertragung der Melodie ist der Umstand wichtig, daß auch das Tschech-Lied als Studentenlied gesungen wurde.[343]

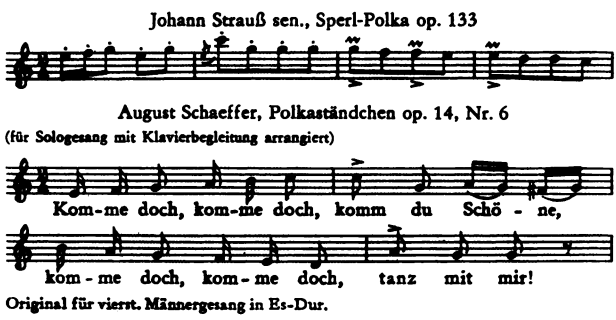
Unmittelbarer Ausdruck der Revolutionskämpfe sind die Stachelverse des Berliner Volkes auf den Prinzen von Preußen[344] ihrer Herkunft nach »eine Art doppelter Parodie. Erstens auf ein Lied der Konservativen ... oder auch



Koepp A 114 929, vgl. Tappert V 94.

der Berliner Bürgerwehr ... zweitens zusammen mit diesem, eine Parodie auf ein Tanzlied«.[345] Die beliebte Sperl-Polka des älteren Johann Strauß (op. 133) bearbeitete August Schaeffer zu einem Polkaständchen für Männerchor (op. 14, Nr. 6, um 1845). Arrangements und Aufnahme in Volksliedsammlungen zeugen für die Unverwüstlichkeit der Strauß/Schaefferschen »Aufforderung zum Tanz«, sie ist die Vorlage der handgreiflich aggressiven Berliner Revolutionsverse.[346]

343 Steinitz, II, S. 143.
344 Steinitz, II, Nr. 232. Vgl. J. Koepp, in: Spamer, Volkskunde I, S. 303; Chr. Petzet, Die Blütezeit der politischen Lyrik, S. 495 f. (vgl. unten S. 317 f.)
345 Steinitz, II, S. 262
346 Vgl. L. Richter, a.a.O., S. 60 f.



Nach der Niederschlagung der Revolution kehrt sich der offene Protest wieder zu der dem Berliner so typischen Haltung des innerlichen Räsonierens, zur spöttischen Kritik an den Kalamitäten des Großstadtalltags. Erst die letzten Weltkriegsjahre und die Novemberrevolution zeitigten Gassenhauer mit ähnlicher direkter Auflehnung gegen die Staatsgewalt.[347] Nach der Weise eines Anstich- und Bierliedes »Ach Bruder, wir singen ein Lied, wir haben auf Bier Appetit« sang man in Berlin auf den gestürzten Monarchen:

Wem hab'n se die Krone geklaut?
Du Willem, du dower,
Du oller Ganower (Oberganower),
Dir hab'n se die Krone geklaut.[348]

Mehr dumpfes Unbehagen als Anklage, Ausfälle gegen die überall drohenden Gesetzeswächter, ohne bewußte Parteilichkeit, bilden den Inhalt der Vagabundenlieder. Sie machen ausgiebigen Gebrauch von der Parodie, so die bekannte Kunden-Umdichtung des Hauffschen »Morgenrot«, eine Schilderung des Lebens auf der Walze, die schon Ostwald in seinen Rinnsteinliedern brachte und dreißig Jahre später Koepp in der Spandauer »Herberge zur Heimat« von einem alten Tippelbruder vernahm:

Morgenrot, Morgenrot,
Alle Tag vom Putz bedroht.

347 Vgl. Steinitz, II, Gruppen VIII u. IX; etwa Nr. 296.
348 Koepp A 115 148.

Bald wird mich der Deckel fassen,
Dann muß ich das Fechten lassen,
Ich und mancher Handwerksbursch.[349]

2. Texte zu Märschen und Tänzen

Marsch und Tanz sind Gattungen der Instrumentalmusik, bei denen das rhythmische Element auf Körperbewegungen wirkt. Sie stellen nicht nur Formen umgangsmäßigen Musizierens, der Gebrauchsmusik, dar, sondern repräsentieren Lebensäußerungen so unterschiedlicher Art, wie die einheitliche disziplinierte Truppenbewegung und die Hingabe liebender Paare. Unter der musikalischen Kost, die den Volksmassen geboten wurde, dominierte Militär- und Tanzmusik; gegenüber Kirchen- und Schullied besaßen beide Instrumentalgattungen den Vorzug sinnfälliger Melodik und mitreißender rhythmischer Vitalität. Vielen Weisen adaptierte die Bevölkerung neue Texte, ein Beweis produktiver Beteiligung an fremdem Musikgut, der Assimilation in die kollektive Gedanken- und Gefühlswelt.

Da das Bild der preußischen Residenz durch die Garnison gekennzeichnet, der Tagesablauf der Stadt von Militärsignalen gegliedert, ihr öffentliches Leben vom Spiel der Militärkapellen durchdrungen war, mußte sich die Rezeption dieser Musik geradezu zwangsläufig ergeben. Die *Signale* und *Märsche* der preußischen Armee wurden vom Volk aufgegriffen und zu bisweilen höchst spöttisch-respektlosen Gassenhauern gewandelt. Nach Funktion und Struktur am elementarsten bietet sich die akustische Zeichenübermittlung dar. Jedes Horn- und Trompetensignal hat den Zweck, einen Befehl oder eine Mitteilung weiter zu tragen, als ein bloßer Zuruf vermag. Daher lag es nahe, diesen Tonfolgen einen im Rhythmus entsprechenden Text unterzulegen, der ihre festgesetzte Bedeutung in Worte kleidet. Solche Merkverse wurden vielfach den Rekruten von den Unteroffizieren eingebleut. Öfter noch machte sich ein derber Humor bei der Schöpfung neuer Merkverse geltend, die sich samt der Melodie auch in anderen Kreisen, namentlich in der Kinderwelt fortpflanzten.«[350] Mannigfache

349 Vollständig: Ostwald, Rinnsteinlieder, 1, S. 81; J. Koepp, in: Spamer, Volkskunde 1, S. 305.

350 J. Bolte, Texte zu militärischen Signalen und Märschen, in: Zeitschrift für Volkskunde NF II (40. Jg.), 1930, S. 83.

Textunterlegungen geben einen Kommentar der Retraite, des Zapfenstreichsignals:

Zu Bett, zu Bett, ihr Lumpenhund!
Es ist die letzte Viertelstund,
Zu Bett, zu Bett, zu Bett!

oder

Die Landwehr steht am Kupfergraben,
Sie woll'n ihr Traktement haben.
Ju'n Nacht, ju'n Nacht, ju'n Nacht![351]

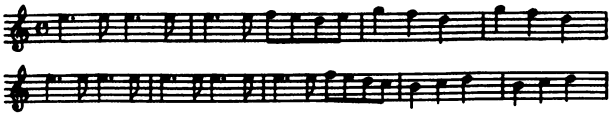
Nahezu allen bekannten Märschen der preußischen Armee legte man die Vorlage verfremdende Texte unter, oft nur dem melodiöseren Mittelstück (Trio). Bei der Schaffung parodistischer Verse läßt sich der zivile und der militärische Anteil kaum unterscheiden, grob obszöne Fassungen gediehen als Abhub der Kasernenatmosphäre. Mangel an Zeugnissen gibt kein Argument, daß man nicht schon in friderizianischer Zeit die Präsentiermärsche mit reglementswidrigen Texten versah. Berichtet wird freilich erst um die Jahrhundertwende von einem Rätsellied der Berliner auf den Dessauer Marsch.[352] Im 19. Jahrhundert sang man auf das Trio des Torgauer Marsches »Fritze Weber hat'n Fehler (Keber) an der Zunge, an der Lunge, an der Leber«, zum »Königgrätzer Marsch« »Der Piefke lief, der Piefke lief, der Piefke lief die Stiefel schief«, zum Petersburger Marsch »Denkste denn, denkste denn, du Berliner Pflanze«,[353] um von sehr massiven Texten zum Yorkschen oder Pariser Einzugsmarsch zu schweigen. Dem Finale aus Rossinis Opera seria »Moses« (Erstaufführung Neapel 1818) entstammte der preußische Armeemarsch Nr. 58, ein Geschwindmarsch:

351 Meyer/Mauermann, Nr. 310, S. 266. Bei Bolte, a.a.O., S. 84–86 zahlreiche andere Fassungen.

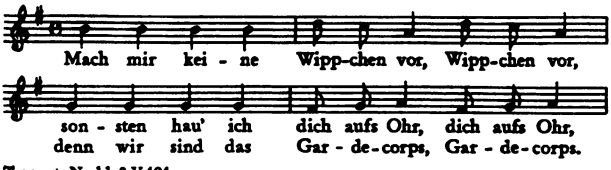
352 J. G. Büsching und Fr. H. v. d. Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder. Druckms. zu Bd. II, Nr. 107a.

353 Mehrstrophiger Text bei Koepp A 115 160.

Preußischer Armeemarsch Nr. 58 (Geschwindmarsch)



Die Berliner profanierten den Marsch zum Gassenhauer mit dem Text:



Tappert, Nachlaß V 101.

Die herausfordernde Fassung der stolzen Garde soll im Krieg 1870/71 entstanden sein, die Franzosen hätten sie als »Deutsche Marseillaise« betitelt.[354]

Kein Armeemarsch, sondern ein Reißer der Unterhaltungskapellen war der Marsch »Wien bleibt Wien« von Johann Schrammel, Begründer des volkstümlichen Schrammel-Quartetts. Auf den Außenteil des schmissigen Stückes sangen die Berliner »Herr Leutnant, Herr Leutnant, was macht denn Ihre Frau?« (Koepp, A 128315), auf das Trio »Daß du mich liebst, das weiß ich«.[355] Aus der Feder eines anderen, äußerst produktiven Unterhaltungskomponisten, Philipp Fahrbach jun., rührte der Marsch »Flotte Bursche« (op. 252). Dem Trio angepaßt wurden Verse auf ein 1890 in Berlin ausgestelltes Krokodil, das angeblich vom Nil nach Hamburg geschwommen sein sollte:

Unten in der Elbe
Schwimmt ein Krokodil,
's ist doch wohl dasselbe,
Was auch schwimmt im Nil?

Als »Krokodilmarsch« wurde die Weise gesungen, gepfiffen, getanzt, vom Militär auf Exerzierplätzen gespielt, ein wahres Radaustück, denn nach Vorschrift der Klavierausgabe soll an gewissen Stellen »nach dem Takt mit mehreren Stöcken auf einen Tisch geschlagen« werden. Nachdem Helgo-

354 Tappert V 101, vgl. Bolte, a.a.O., S. 92.
355 Weitere Textunterlegungen s. unten S. 370 ff.

land 1891 von Deutschland erworben war, wurde der Wunsch nach einem zeitgemäßen Helgoländer Tanz zum Mitsingen laut. Die Straßenjugend half diesem Bedürfnis ab, sie unterlegte dem Krokodilmarsch die Strophe:

Auf der grünen Wiese
Hab ich sie gefragt:
»Liebst du mir, Louise?«
»Ja« hat sie gesagt.

Zur gleichen Melodie ersann der Berliner Volkswitz noch andere Scherzreime: »Unsre Katz hat Junge, sieben an der Zahl«, »Droschkenkutscher Wiese sitzt uf seinem Bock...«[356]

Die Berliner Tanzparodien können als Leitfaden durch Repertoire und Geschichte der Gattung im 19. Jahrhundert dienen. Sie lassen die führenden Typen des bürgerlichen *Gesellschaftstanzes* Revue passieren: neben dem Walzer die nach Taktart und Schrittfolge verwandten Tänze Polka und Galopp, mit ihren Varianten wie Kreuzpolka, Rheinische Polka oder Rheinländer, ferner Mazurka, Ländlerformen wie die Tyrolienne, schließlich der Marschtanz oder Schieber. Zu diesen Paartänzen treten die Gruppen- oder Figurentänze Ecossaise, Anglaise, die verschiedenen Kontretänze und Quadrillen.

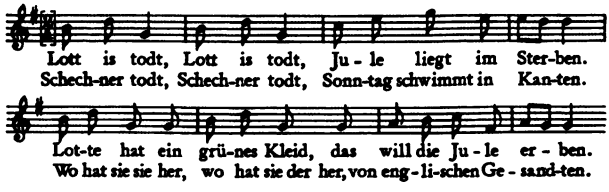
Fast als Geschwister präsentieren sich die Singtänze »Lott ist tot« und »Herr Schmidt«, im Vormärz-Deutschland überall verbreitet und heute noch in Landgemeinden getanzt und gesungen. Dem eigentlichen Tanz »Lott ist tot« ist als Vor- oder Nachtanz der sogenannte Manchester verbunden,[357] zu dem man in Berlin Verse sang wie:

356 Böhme, Gassenhauer, S. 82; Tappert, Gassenhauer, S. 810. Textvarianten: Meyer/Mauermann, Nr. 257, 265, 305, und bei Koepp A 114902, 115074, 115227, 115228; ferner in den Kinderliedsammlungen von Lewalter/Schläger, Nr. 712, Wehrhan, Nr. 2881 ff., usf.

357 Zur Herkunft dieses mit Abzählreim beginnenden Vierschritt-Tanzes (viertretige Polka, Krebspolka): H. von der Au, Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen, S. 82 ff.

Eins zwei drei und vier,
Mutter mach de Diere zu,
'n Bettelmann is hier.[358]

Die Weise des Hauptteils mit dem Anfang »Lott ist tot« animierte zur Erfindung verschiedenster Vierzeiler. Zur gleichen Zeit, als der Singtanz in Berlin überhaupt auftauchte, wurde eine lokale Textvariante publik, richtiger Stadtklatsch auf Neuigkeiten des Theaterlebens. Nachdem sich die Sängerin Nanette Schechner von den Berlinern verabschiedet hatte, nahm ihren Platz als Bühnenstar Henriette Sontag ein, 1824 am Königstädtischen Theater engagiert; sie vermählte sich 1827 heimlich mit dem Sardinischen Gesandten Rossi. Zelter berichtet am 7. und 10. Februar 1828 über den Tanz und die Lokalfassung an Goethe. Übereinstimmend schreibt Fanny Mendelssohn am 15. Februar gleichen Jahres dem Bühnendichter Klingemann über das Tanzlied, das einen ähnlich verfolge wie der »Jägerchor« und führte Vorlage und Parodien mit der Bemerkung an, daß »unzählige andere Verse zirkulieren, die aber zum Teil nicht vor weibliche Ohren gelangen«.[359]



Manche Textvarianten haben sich lange gehalten. In verschiedenen Kommersbüchern und Kinderliedsammlungen finden sich Spottverse auf einen französischen Luftschiffer Robinson, das heißt Robertson, der nach 1800 in Berlin auftauchte:

Robinson, Robinson,
Fuhr in einem Luftballon,
In die Höh, in die Höh
Mit der Jungfrau Salomé.

358 Meyer/Mauermann, Nr. 13, S. 202.
359 Abdruck des Wortlautes im Dokumententeil S. 209 f.

(Es liegt indes eine Verwechslung mit dem Luftschiffer Blanchard vor, der mit einem Fräulein Simoné aufgestiegen war.) Vor 1848 trat ein Marionettenspieler Richter in Tanzlokalen auf; bei seinem Tod widmete ihm das Volk den Nachruf:

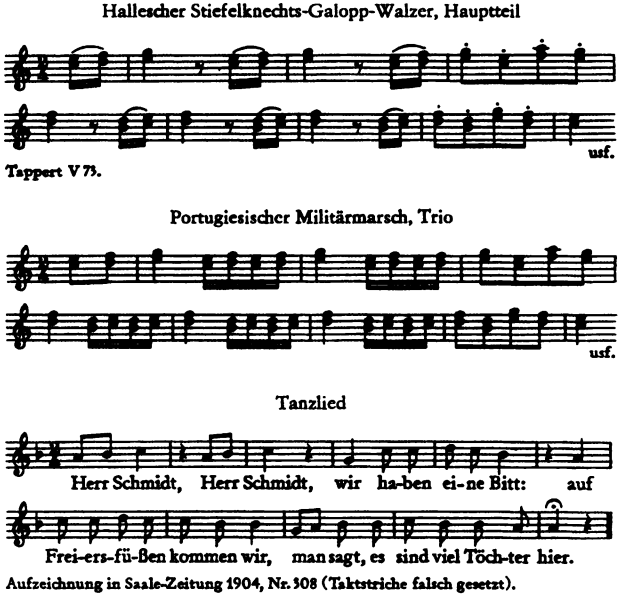
> Wer ist tot? Wer ist tot?
> Puppenspieler Richter!
> Schad um ihn! Schad um ihn!
> War ein großer Dichter.

Viele andere Dinge von welthistorischen Ereignissen bis zu Bagatellen besang man in Vierzeilern nach der gleichen Tanzweise.[360] Wie gewunden nimmt sich dagegen die Paraphrase bei Trowitzsch (67,1) oder gar eine Parodie »Lotte lebt« (Yd 7907, 29) obskurer Reimschmiede aus! Während dem mit dem Manchester verbundenen Volkstanz »Lott ist tot« aktuelle Berliner Texte unterlegt wurden, nahm die endgültige Verbreitung des verwandten Tanzes »Herr Schmidt« ihren Ausgang von der preußischen Residenz. Nach den Ermittlungen Boltes[361] ist der Tanz mit dem auffälligen Fußwechsel, der die Benennung »Stiefelknechtsgalopp« veranlaßte, in Halle beheimatet. Ein Student der Saalestadt bedichtete in den zwanziger Jahren einen ortsansässigen Fleischermeister und seine Töchterschar, wobei er auf eine bekannte Weise zurückgriff. Hierbei dürfte es sich laut Tappert um einen gegen 1790 gedruckten portugiesischen Militärmarsch handeln, der in den napoleonischen Kriegen nach Deutschland gelangte. Mit einem einleitenden Satz verbunden, liegt dieses Stück als Keimzelle den frühesten Musikdrucken um 1830 zugrunde. Der portugiesischen Melodie und dem halleschen Text gab der Berliner Zeichner Franz Burchard Dörbeck 1832 die reklamewirksame Darstellung: Auf dem Mittelbild erblickt man in einem Ballsaal den beleibten Herrn Schmidt von einem Dutzend Männern um-

360 Böhme, Tanz, I, S. 205, II, Nr. 265; derselbe, Kinderlied, Nr. 619 f.; derselbe, Gassenhauer, S. 82 f., 107; Tappert, Gassenhauer, S. 805, V. 99; Berliner Fassungen: bei Meyer/Mauermann, Nr. 290; Frömmel, Nr. 159 ff.; Koepp A 114931.

361 J. Bolte, Der Hallische Stiefelknechtsgalopp – ein Tanzlied aus der Biedermeierzeit, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 43. Jg. (1926), S. 102–109. Durch das reiche Quellenmaterial dieses Aufsatzes werden die früheren Hinweise von Böhme (Tanz I, S. 206; Gassenhauer, S. 82), Tappert (Gassenhauer, S. 806, V. 73) usf. und auch ein vorangehender Aufsatz Boltes (Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 42. Jg., 1925), S. 72 ff., beträchtlich ergänzt.

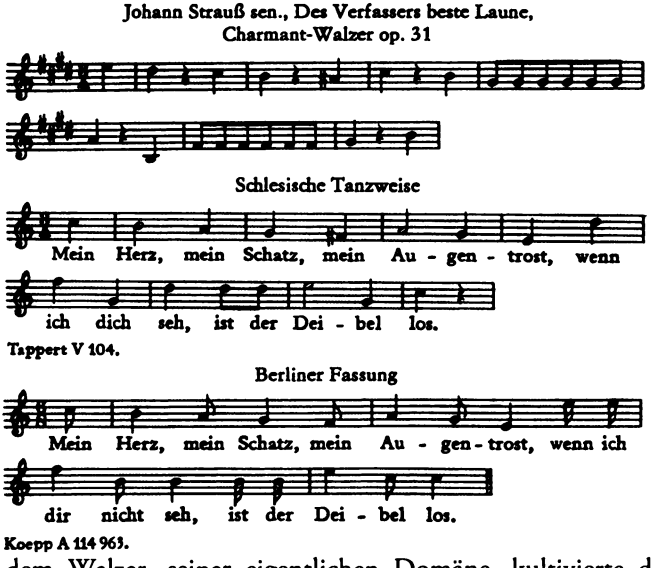
ringt, umrahmende Medaillons zeigen die Konterfeis seiner zwölf Töchter, entsprechend den einzelnen Versen nach Eigenschaft und Aussteuer gekennzeichnet. Gegenüber einem neunstrophigen Delitzscher Flugblatt von 1832, seiner mutmaßlichen Textvorlage, hat Dörbeck einen Wechselgesang zwischen den Freiern und Herrn Schmidt vorangestellt, die Zahl der Töchter ergänzt und witziger charakterisiert. Die Musikbegleitung ist (abgesehen von der Transposition nach F-Dur bzw. B-Dur) fast identisch mit der des »Hallescher Stiefelknechts-Galopp-Walzer« betitelten Frühdruckes aus dem Besitz Tapperts, der wohl ältesten Instrumentalfassung des Tanzes:



Ein Zürngiblsches Flugblatt (Yd 13201, 246, 1) erweitert die Zahl der Töch sogar auf fünfzehn! Die Dörbecksche Graphik rief ob ihrer Durchschlagskraft simplifizierende Nachbildungen zumal auf Neuruppiner Bilderbogen hervor, während Dörbeck selbst noch vor 1835 die unterdes beliebt gewordene Figur des Herrn Schmidt in den Dienst der Geschäfts-

reklame für das Vergnügunslokal Tivoli stellte.[362] Das Fortleben des Liedes in den verschiedensten deutschen Landschaften zeigt sich in zahlreichen Varianten nach dem Volksmund, die Bolte zusammenstellte.[363]

Einen Markstein in der Geschichte der Tanzmusik bedeutet das Auftreten der Wiener Walzer-Dioskuren Joseph Lanner und Johann Strauß senior. Die Parodien schließen sich gewöhnlich eng der Vorlage an, mildern höchstens rhythmische Pikanterien oder schleifen die Instrumentalmelodik sangbar ab.



Nächst dem Walzer, seiner eigentlichen Domäne, kultivierte der ältere Strauß auch die anderen Gesellschaftstänze der Zeit wie Quadrille, Galopp oder Polka. Der Umgestaltung der Sperl-Polka zum Berliner Revolutionslied wurde schon gedacht. Auf die Damen-Souvenir-Polka (op. 236) dichtete man »Zieh'n Leibrock an, zieh'n Leibrock an, da sind ja blanke Knöpfe dran« (Koepp A 114996), zur Annen-Polka (op. 117) des Sohnes »Er hat mir mal'n Bonbon geschenkt« (Tappert V 53). Mit dem jüngeren Strauß steigerte sich der Triumphzug des Walzers noch, der sinfonisch

362 Bolte, a.a.O., S. 106.
363 Bolte, a.a.O., S. 107.

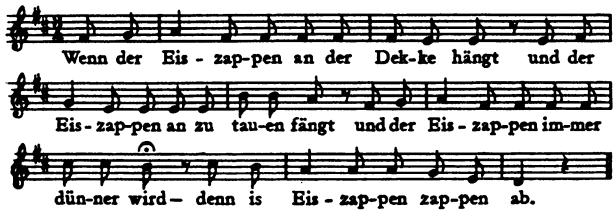
ausgestaltet und in den Mittelpunkt der Operette gerückt wurde. Eine statistische Bestandsaufnahme, wäre sie nach dem vorliegenden Material möglich, bewiese indes, daß bei der Folklorisierung der Wiener Tanztypen und Operettennummern in Berlin der Walzer vor den ungeradtaktigen Stücken zurückstand, wie man bisweilen auch Walzermelodien zum Zweivierteltakt umrhythmisierte.

Neben den Klassikern der Tanzmusik war eine Schar von Kleinmeistern als Lieferanten des wachsenden Unterhaltungsbedarfs tätig. Name und Individualität des Komponisten treten hinter dem Gebrauchswert zurück; so kennt man bei vielen der beliebtesten Polkamelodien nicht mehr den Autor. Zur »Russischen Polka«, um 1840 bis 1860 im Schwange, kursierte ein Vers »Mädel putz dich, wasch dich, kämm dich schön, denn wir woll'n zum Tanze gehn« auch als Volkstanz, die Berliner machten daraus eine Einladung in das beliebte Vorstadttheater der Mutter Gräbert'n.[364] Um die gleiche Zeit hatte man einer »Bayrischen Polka« einen Text unterlegt mit dem Beginn »Wenn der Mut in der Brust die Spannkraft übt«, wohl fälschlicherweise dem König Ludwig I. zugeschrieben (aber in der vierteiligen Ausgabe seiner Gedichte 1829 bis 1847 nicht auffindbar). Das patriotisch ausklingende Gedicht wurde mit Versen vertauscht, die wahrscheinlich dem Studentenulk entstammten: »Wenn der Mops mit der Wurst über'n Spucknapf springt Und der Storch in der Luft den Frosch verschlingt«. Zum ersten Mal findet sich diese Scherzfolge in den Münchener »Fliegenden Blättern« (Bd. 13, Nr. 304) aufgezeichnet und jede Variation des Themas, oder besser Permutation, Umstellung von dessen einzelnen Gliedern, mit einer Abbildung versehen.[365]

In Berlin kannte man eine Variante behäbigeren Volkshumors:

364 Böhme, Tanz II, Nr. 57; derselbe, Gassenhauer, S. 35; Meyer/Mauermann, Nr. 292.

365 Böhme, Tanz II, Nr. 258; derselbe, Gassenhauer, S. 45; Lewalter/Schläger, Nr. 491; H. Kunze, Dunkel wars .. ., 1943, S. 108–112 (Abdruck der Illustrationsfolge aus den »Fliegenden Blättern«), Anm. 141.



Koepp A 115 266.

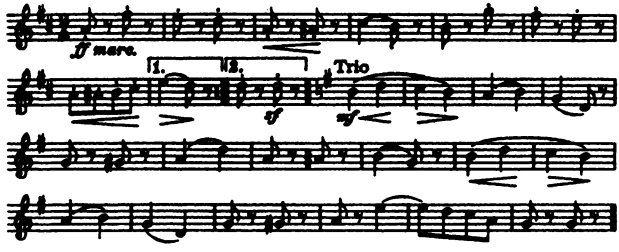
Zur Kreuzpolka wurde nach anderen Stücken getanzt, bis S. Schlichting, Beamter, versierter Tanz- und Musikliebhaber, Anfang der achtziger Jahre die durchschlagende Weise ersann. Der Stettiner Verleger Paul Witte druckte 1883 die Komposition noch ohne Text unter dem Erfolgstitel »Stettiner Kreuz-Polka«. Um eine der mannigfachen Imitationen handelt es sich bei der »Berliner Kreuzpolka«, komponiert von Rudolf Daase als opus 494 (1887). Hier liest man zum ersten Mal den humoristischen Text mit dem Refrain »Siehste wohl, da kimmt er«. War der Vierzeiler vom »geliebten Schwiegersohn« schon vorher volkläufig, aber, angeblich »um die Polka nicht zu degradieren« noch kein Bestandteil der Berliner Version, so fand er nun durch A. Schmarsow seine literarische Ausgestaltung zum Couplet.[366] Im Volksmund wurde das Tanzlied drastisch umgesungen und parodiert, etwa:

Gestern früh um achte
kam der Storch und brachte
meiner Mutter einen Sohn
und der Bengel lachte schon
(Und der Bengel fragte schon:
Wo ist hier die Destillation?)[367]

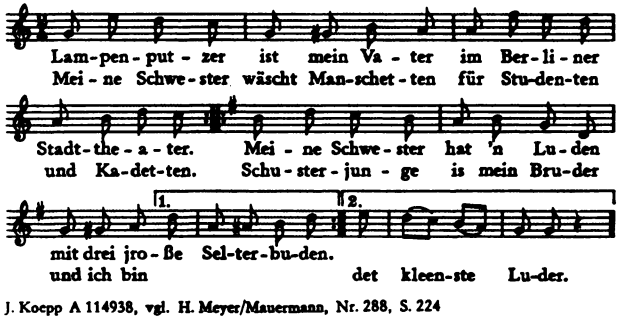
Von den Texten zu Galopps hat einer seine Vorlage weit überdauert. Das komische Zauberballett »Flick und Flocks Abenteuer« des Kgl. Ballettmeisters Taglioni mit der Musik von Peter Ludwig *Hertel* wurde seit der Erstaufführung 1858 bis 1885 in Berlin über vierhundertmal gegeben. Dem schneidigen Feuerwehr-Galopp unterlegte man vergnügliche Volksreime auf das Familienmilieu einer Berliner Göre.

366 Tappert, Gassenhauer, S. 809, vgl. derselbe V 138a.
367 Koepp A 115 073.

Peter Ludwig Hertel, Feuerwehr-Galopp op. 33



Der eine Vierzeiler der Parodie schließt sich tongetreu an die Melodie des Galopphauptteiles an und verkürzt die erste Doppelperiode zu einer einfachen Periode. Die Spannungsrhythmik der Vorlage, bei der stechend scharf akzentuierte Achtelwerte mit Achtelpausen wechseln und jeweils Halb- und Ganzschlüsse nachdrücklich profiliert sind, wird zum gemütlichen Hinschlendern in gleichmäßiger Achtelbewegung nivelliert. Auf dieselbe Art übernimmt der andere Vierzeiler die erste Doppelperiode des Trios, und zwar in der für die Stimmlage passablen Tonart der Oberdominante, während im Original das Trio zum Hauptteil im Subdominantverhältnis steht.



J. Koepp A 114938, vgl. H. Meyer/Mauermann, Nr. 288, S. 224

Nach 1900 öffnete sich Deutschland dem Zustrom lateinamerikanischer und schließlich nordamerikanisch-englischer, vom *Jazz* beeinflußter Tänze; dadurch wandelt sich das großstädtische Repertoire nach dem ersten Weltkrieg vollständig. Zur brasilianischen Maxixe (Machiche), einer Verwand-

ten des Tangos, konnte das Berliner Volk noch eine Reihe deftiger Verse erfinden:[368]

Wenn meine Frau sich auszieht,
Wie die dann aussieht!
Dann hat sie krumme Beene
Und falsche Zähne.[369]

Die überseeischen Tänze werden aber in der Regel nicht mehr neutextiert. In Gestalt von Schlagerliedern angeboten, enthalten sie bereits zugkräftige Texte im Refrain. Die ausgesucht banalen Wendungen und groteskabsurden Bilder des Inflationsschlagers resultieren nicht nur aus Tendenzen der hektischen Nachkriegszeit. Anscheinend haben die Autoren bewußt und vergröbernd den Jargon des Berliner Gassenhauers angewandt, um ihre Produkte auch textlich mit dem noch sehr verbreiteten Gassenhauer konkurrenzfähig zu machen.[370]

3. Das Theaterlied

Zwischen volkstümlichem Singen und manchen Formen des Theaterliedes fällt eine Unterscheidung oft schwer. Viele Gesangsstücke aus zeitgenössischen Opern, Singspielen und Possen sind vom Großstadtvolk rezipiert und umgeformt worden oder gaben das Modell zur Nachbildung. Während bei Genres der Gebrauchsmusik wie Tanz und Marsch häufig Komponist, Entstehungszeit, Verbreitungsart unbekannt bleiben, hält die Bühnenkunst Informationen über Autoren, Darsteller, Spielplan, vor allem aber über die Erstaufführung eines Stückes parat. Informationen, wichtig für die Chronologie nicht nur des Theaterliedes. Auch auf die Geschichte des deutschen Gassenliedes fällt von der Theatergeschichte Berlins Licht. Deren Ereignisse, in kulturgeschichtlichem Zusammenhang schon gestreift, lassen im Hinblick auf die Geschichte des Gassenhauers folgende Phasen erkennen:

---

368 Andere Fassungen bei Lewalter/Schläger, Nr. 709; Wehrhan, Nr. 914 u.a.

369 Meyer/Mauermann, Nr. 235, S. 219; vgl. Nr. 190 f., S. 216.

370 Zum Sprachgebrauch im Schlagerlied des beginnenden 20. Jahrhunderts: R. Senger, Ursache und Wirkung des Gassenhauers, in: Musik im Leben 4 (1928), S. 87/88. Zur Diktion des gegenwärtigen Schlagers: E. Haupt, Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager, bes. S. 50 ff.

1. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts direkter Zusammenhang mit dem Volkslied.
2. Seit 1820 Einfluß des Couplets der Lokalposse.
3. Seit 1860 Eindringen der Pariser und Wiener Operette.
   Seit 1871 Bedeutung der Tingeltangelmusik zunehmend.
4. Nach 1890 Bildung selbständiger Berliner Operette und Revue. Überflutung durch kommerzielle Couplets.

Es ist nicht der Ort, den Opernaufführungen in Berlin und der Rezeption der Operngesänge durch die Berliner nachzugehen. Zweifellos beweist die Existenz von Varianten und Parodien aus dem Volksmund die Breitenwirkung des betreffenden Werkes. Die Meisterwerke Mozarts lösten große Resonanz aus; zu einem gewaltigen demonstrativen Ereignis wurde die Premiere von Webers »Freischütz« am 18. Juni 1821 im Schauspielhaus. Heinrich Heine schildert in seinen Briefen aus Berlin vom Jahre 1822 amüsant, wie ihn der Jungfernkranz in allen Schattierungen auf Schritt und Tritt verfolgt. Die Schuljugend, die Wirtstochter, der Barbier, die Wäscherin – alle singen ihn, Straßen- und Wirtshausmusikanten lassen ihn erschallen: »... der Jungfernkranz ist permanent, wenn der eine ihn beendigt hat, fängt ihn der andere wieder von vorne an; aus allen Häusern klingt er mir entgegen, jeder pfeift ihn mit eigenen Variationen, ja ich glaube fast, die Hunde auf der Straße bellen ihn.«[371]

Weil in Mode gekommen, war ein Opernlied zu einem der ersten Gassenhauer geworden, von denen die Berliner Kulturgeschichte meldet. Dieses fast penetrant volkstümliche Stück, das nach dem späteren Zeugnis Fritz Reuters selbst in die verstecktesten Winkel Mecklenburgs drang, kann allerdings nicht als ein spezifisch Berliner Gassenhauer gelten. Viel eher erfüllten diesen Anspruch Textunterlagen zu Opernweisen von Webers ausländischen Zeitgenossen Rossini und Auber. Auf den Marktchor der »Stummen von Portici« III 14 sang man »Wenn das nich jut vor die Wänzchens is, Denn weeß ich nich wat besser is«.[372] Der Ouvertüre der

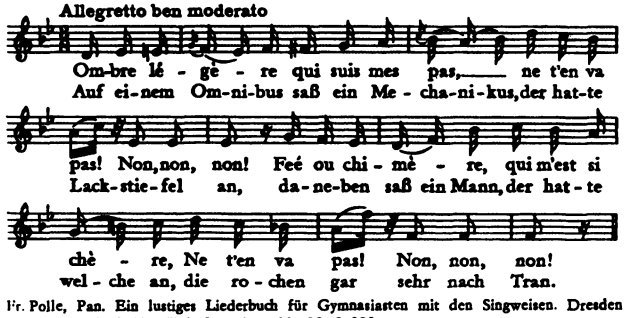
371 Vgl. die vollständige Wiedergabe des Zitats im Dokumententeil, S. 205 ff.

372 Eine Lithographie Dörbecks zu diesem Lied ist abgedruckt und erläutert bei H. Ludwig, Berlin von gestern, Berlin 1957, S. 59. Koepp A 115 239 gab versehentlich als Vorlage Rossinis, »Wilhelm Tell« an.

gleichen Oper legte man die beim Empfang von Gästen üblichen Worte unter »Komm'n Se rein, komm'n Se rein, komm'n Se rein in die gute Stube«. Diese Einladung wird als textliches und musikalisches Zitat im Trio einer Polka Winterbergs (op. 16) verwertet, die zu der heute vergessenen Gattung humoristischer Salonstücke gehört.[373] Bei der vielberufenen Parodie zum Schattentanz aus Meyerbeers »Dinorah« (EA Paris 1859, Berlin 1868) II 11[374] überrascht es, wie haarscharf der unterlegte Text mit dem Bel canto übereinstimmt. Vielleicht ist diese »synchrone« Neutextierung inspiriert vom schaukelnden Dreiachtel-Walzerrhythmus, wobei auf rollende Sechzehntelketten, mit kurz herausgestoßenem Spitzenton am Schluß, prononciert wiederholte Achtel folgen:

Giacomo Meyerbeer, Schattentanz der „Dinorah"

(Le Pardon de Ploermel II 11)



Fr. Polle, Pan. Ein lustiges Liederbuch für Gymnasiasten mit den Singweisen. Dresden 1877, Nr. 248, S. 185. Vgl. Sammlung Nr. 89, S. 350.
Text ähnlich bei Meyer/Mauermann, Nr. 258, S. 221, und Koepp A 114939

Nun lassen die Quellen nicht mehr feststellen, ob der technisch so schwierige Ziergesang tatsächlich folklorisiert wurde. Anscheinend ging die Umtextierung nicht in erster Instanz vom Volk aus, sondern vom Bereich lokalen Possenschaffens. Mir liegt ein zehnstrophiges Omnibus-Couplet vor aus der Posse »Ein ganzer Kerl« von Hermann Salingré, einem der Autoren des Wallner-Theaters, gedruckt als Nr. 1 der Norddeutschen Couplets des

373 Koepp A 115238; Tappert V 95.
374 Siehe Belege unter S. 350ff.; vgl. u.a. H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, 3. Bd., 1928, S. 122, Anm. 2.

Theaterverlegers Eduard Bloch (1869, also unmittelbar nach der Berliner Erstaufführung von Meyerbeers Oper). Hierbei hat der Komponist Bial lediglich ein Arrangement des Schattentanzes geliefert, ebenso wie bei der obigen Wiedergabe vom Des-Dur des Originals nach B-Dur transponiert, mit einigen rhythmischen Lizenzen. Die Berliner Bevölkerung wird diesen oder vielleicht auch einen anderen, ähnlichen Couplettext durch Gesangskomiker kennengelernt und ihn dann vereinfachend und drastisch umgedichtet haben. Als Melodie des neuen Gassenhauers dürfte man kaum Meyerbeers Bravourarie verwendet, sondern zu einer vertrauten Weise leichterer Faktur gegriffen haben wie Reißigers »Wehmutswalzer« alias »Webers letzter Gedanke«. So bestätigt mir auch die Aufzeichnung in einer späteren Liedersammlung nach dem Volksmund.[375]

Die Opernparodien leben vom Widerspruch zwischen dem Pathos des Originals und der schnoddrigen, respektlosen Neutextierung. Die Portion des dabei investierten Humors ist verschieden, Zum Zigeunerchor aus Verdis »Troubadour« sang man: »Das hilft dir alles nichts, die Wurst die schmeckt nach Seefe«, der Brautchor aus Wagners »Lohengrin« mußte sich die Verhohnepiepelung gefallen lassen:

Schmeißt ihn hinaus,
Brecht ihm die Rippen,
Er hat der Venus
In die Waden geknippen.[376]

Weniger grob präsentiert sich die Umdichtung des Chores der Straßenjungen aus Bizets »Carmen«.

Justeken, ach Jotte doch.
Schreibe mir doch. Lebste noch?
Wennste lebst, wat schreibste nich
Deinem lieben Friederich![377]

Symptomatisch scheint, daß zu den Werken des mittleren Wagner und Verdi verschiedene Parodien bekannt sind, zu späteren Opern dagegen Belege ausstehen. Das progressive Musikdrama der Folgezeit fand nicht mehr die Resonanz der breiten großstädtischen Massen, für ihre Bedürfnis-

375 Schwarz/Reiflingen, Drehorgel, S. 8.
376 Koepp A 115241.
377 Koepp A 115245.

se sorgte nun unterhaltsame Bühnenmusik, die einen ungleich größeren Konsumentenkreis fesselte.

Aus der Frühzeit der *Lokalposse* sind manche Lieder Karl *von Holteis* in das Repertoire des Volkes übergegangen. Das Liedchen Louises »In Berlin, sagt er« steht als siebente Musiknummer im Liederspiel »Die Wiener in Berlin« (EA 1824), dessen Musik entweder vom Dichter selbst oder von dem preußischen Hofkomponisten Karl Blum zusammengestellt wurde. Es will »in fröhlicher Art alle die verulken, die den Satz ›sagt er‹ allzu häufig in ihrer Rede einfügen.« Parenthetische Einschübe dieser Art gehören zur Sprechweise des Volkes, besonders bei indirekter Wiedergabe von Gesprächen, und begegnen nicht selten in Schnadahüpferln. Zur harmlosen Karikierung der volkläufigen Wendung dürfte Holtei von einem sechs Jahre zuvor gedruckten österreichischen Theatergesang angeregt sein. Seine Nachbildung gewann solche Publikumsgunst, daß es vom Theaterlied zum Volkslied werden konnte. So läßt Fontanes »Unterm Birnbaum« den Abel Hradschek im Königstädtischen Theater Holteis Singspiel anschauen und den Stammtischfreunden seines heimischen Oderbruchdorfes das erwähnte Lied vortragen. Unter den zahlreichen Belegen von Parodien auch anderer deutscher Landschaften, die Hermann Kügler anführt, ragt die politische aus dem Berlin von 1848 durch ihre blutige Ironie heraus.[378] In die Breite drangen auch einige Liednummern aus dem »Fest der Handwerker« (EA 1826) von Louis *Angely,* dem produktivsten Autor des Königstädtischen Theaters, wie die meisten seiner Vaudevilles nach französischer Vorlage bearbeitet. Parodien sind mir nicht zugänglich.

Was drastische Volkstümlichkeit betrifft, wurden die Singspiellieder Holteis und Angelys in den Schatten gestellt vom Nante-Lied aus Friedrich *Beckmanns* Einakter »Der Eckensteher Nante« (EA 1832). An Beckmanns bagatellisierenden Wortwitzen Kritik übend, statuiert Adolf Glaßbrenner seinerseits als Prototyp der »Arbeitsleute Berlins« einen »Echten Eckensteher Nante«, der sich gleichfalls durch ein Rollenlied ausspricht (Buntes Ber-

378 Siehe oben S. 66ff., vgl. H. Kügler, Zum Lobe Berlins 2 – In Berlin, sagt er, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde NF Bd. 8 (46. Jg.), 1936 737, S. 74–78. Wortlaut u. Melodie bei Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 692, und in anderen Sammlungen.

lin, 5. Heft, 1838, S. 5 ff.; vgl. Berliner Volksleben 2, 1847 ff., S. 159 ff.). Das Nante-Lied bei Beckmann umfaßt neun Strophen (davon die beiden letzten Akklamationen nach Schauspielerart), bei Glaßbrenner demgegenüber nur vier (die letzte mit Anklang an Raimunds Hobellied). Die beiden Anfangsstrophen bei Glaßbrenner »Det beste Leben hab ick doch« und »Ick sitz mit de Kam'raten hier« entsprechen der ersten und der dritten Strophe Beckmanns. Ob Glaßbrenner den ihm bekannten Komiker auf einen geläufigen Gassenhauer hinwies, der als Quelle für das Nante-Lied in Frage käme? Oder war in den Staberlliedern der Wiener Lokalkomödie – Bäuerles Staberl vor Gericht gilt ja als direktes Vorbild für die Berliner Szene – schon ein entsprechendes Lied vorhanden?[379] Bei dem unzureichenden Quellenbefund lassen sich über eine etwaige Vorlage des Nante-Liedes nur Vermutungen anstellen. So fraglich die Herkunft ist, so sichtbar zeichnen sich die Fortsetzungen des Nante-Liedes ab, die im Gefolge der Nante-Mode erschienen. Wenig bekannt geworden sind sicherlich die Gedichte des »Cigarrenfritzen« in der seltenen Zeitschrift »Der Preußische allgemeine Hausfreund für den denkenden Bürger und Landmann« (1833 und 1834).[380] Ein Lied vom Eckensteher Nante, der nicht einmal nach seinem Selbstmord Ruhe vor den Gendarmen findet, aus Hoffmann von Fallerslebens Sammlung »Deutsche Gassenlieder« (1843) lebte im Berliner Volksmund über das Ende des 19. Jahrhunderts fort.[381]

Die satirischen Couplets des bedeutendsten Vertreters der Berliner Lokalposse, David Kalisch, waren nicht bloße Einlagen oder Zugaben, sondern gingen unmittelbar aus den Charakteren und den Situationen hervor. Ihre Musik ist vom Kapellmeister des Wallner-Theaters August Conradi oder anderen Tonsetzern wie Th. Hauptner und R. Bial komponiert, zu einem beträchtlichen Teil nur arrangiert – zeigt sich doch ausgiebiger Gebrauch vom Parodieverfahren: So wird, um nur auf die bekanntesten Beispiele zu verweisen, das Couplet »Das kann nur ein Berliner sein« (aus

379 Für briefliche Hinweise bin ich Herrn Dr. Curt Meyer zu Dank verpflichtet.

380 Abgedruckt bei K. Brockerhoff, in: Beiträge zur Geschichte Berlins (Hermann Kügler zum 50. Geburtstage), Berlin 1939, S. 22 ff.

381 Ostwald, Rinnsteinlieder, 3. Bd., S. 89. Ein fast identischer Text, um 1883 unter Berliner jugendlichen publik, wurde dem Verf. 1959 von einem Gewährsmann mitgeteilt.

Unbekannt: Titelblatt zu »Berliner Leierkasten« von David Kalisch, etwa 1858

»Hunderttausend Thaler«, 1850) auf die Kathinka-Polka von Johann Strauß gesungen, »Ein Bischen Französisch« (aus dem »Gebildeten Hausknecht«, 1858) auf eine österreichische Walzermelodie oder »Berlin wie es weint und lacht« (aus der gleichnamigen Posse) auf die russische Weise vom »Roten Sarafan«. Wie die Sammlung der Couplets von David Kalisch, der in sieben Bändchen seit 1858 erschienene »Berliner Leierkasten«, vor Augen führt, stammen die entlehnten Melodien aus populärem Liedgut deutscher und ausländischer Herkunft, wobei bereits Gounod, Offenbach und Verdi vertreten sind. Freilich wurden diese Theaterlieder vom Volke mehr als geflügelte Worte gebraucht denn zurechtgesungen oder umgedichtet. Manche Couplets späterer und minderer Autoren haben ihre Spuren in Berlins Gassenhauer hinterlassen, denen exakt nachzugehen bei dem zerstreuten und kaum gesichteten Material noch nicht möglich ist. Auf diese Possencouplets vom ausgehenden 19. Jahrhundert mag das Zeugnis Philippis zutreffen, der ihnen schlagerhafte Resonanzbreite attestiert:

> Von der schnellen Popularität eines solchen Couplets der damaligen Zeit macht man sich keinen Begriff; es wurde Gemeingut, weil es volkstümlich gedacht und weil es volkstümlich empfunden war. Ein paar Tage nach seiner bejubelten Feuertaufe im Wallnertheater flatterte es durch Berlin, zog es ein in die Beletagen, in die Küchen und Gemüsekeller; es tönte von den Lippen der Schuljungen und der Dienstmädchen, die Schusterjungen pfiffen's, die Marktweiber grölten's, die Droschkenkutscher und Eckensteher brummten's, und die Leierkästen wimmerten es. Zwischen dem meist rüden, zweideutigen und sinnlosen Gassenhauer von heute und dem witzigen, anständigen und sinnreichen Couplets von »dunnemals« liegt eine Welt ...[382]

Auch das Eindringen der *Operette* läßt sich anhand von Parodien verfolgen. Erst nach den zeitkritischen Operburlesken, die Offenbachs Ruhm begründeten, erschien *A. Ch. Lecocqs* harmloser gehaltene »La Fille de Madame Angot« (EA Paris 1872, Berlin 1874). Die Melodie der »Legende de la mère Angot« I 2 legte man in Berlin den Soldaten in den Mund:

Bist mein Schnuteken,
Bleibst mein Schnuteken,
Kommst mit mir in mein Quartier,

382 F. Philippi, Alt-Berlin. Erinnerungen aus der Jugendzeit, Berlin 1913, S. 117.

Fürcht dich nicht vor den Soldaten,
Denn ich bin der Untroffizier.[383]

Als zugkräftige Umdichtungen von Wiener Operettengesängen haben ihre Originale weit überrundet »Du bist verrückt, mein Kind« auf das Marschterzett »Vorwärts mit frischem Mut« aus *Franz von Suppés* »Fatinitza (EA Wien 1876) und »Mutter, der Mann mit dem Koks ist da« auf den Walzer »Er soll dein Herr sein« aus Karl *Millöckers* »Gasparone« (EA Wien 1884). Böhme meinte, die Textunterlegung »Du bist verrückt« sei außerberlinischen Ursprungs: »Das damals erwachte Streben Berlins nach großstädtischem Ruhm bezeichnet die Eifersucht anderer Städte als Größenwahn.« Indes kursierte in Berlin bereits in den siebziger Jahren ein Couplet Paul Hübners mit Musik von Conradi, das den Refrain »Hör, du bist verrückt, mein Kind« enthielt. Daran hat sich wohl textlich der Volkssingsang angeschlossen, den man der flotten Marschmelodie Suppés unterlegte. In Berlin war – ein weiteres Argument gegen auswärtigen Ursprung – zudem die Vorort-Variante früh geläufig »Du bist verrückt, mein Kind, mußt nach Plötzensee« (Koepp A 115 195).[384] Über die Verbreitung des »Mannes mit dem Koks« weiß Tappert allerhand Ergötzliches zu erzählen, der Berliner Text wurde von (thüringischen) Studenten in sieben Fremdsprachen übertragen. Auch hier hat die Bevölkerung wahrscheinlich ein Couplet in drastischeren Sprachgebrauch umgefärbt. Bei der Vielzahl der in Frage kommenden Couplets dürfte es unmöglich sein, Priorität und ursprünglichen Autor festzustellen. Im »Koksjahr« 1886 brachte das Luisenstädtische Theater in der Gesangsposse »Der Mann mit dem Coaks oder das weinende Berlin« von Dalatkiewitz und Mylius die Hauptperson auf die Bühne und glossierte die heute legendär dünkende Resonanzbreite dieses Erfolgsschlagers.[385]

Mit dem Aufkommen der Berliner Operette und Revue kurz vor der Jahrhundertwende wurde die Stadt nicht nur zum nehmenden, sondern auch zum gebenden Teil, der nach anderwärts ausstrahlte. Paul Lincke und Walter Kollo, dessen Faszination noch länger andauerte, trafen mit Instinkt und Geschick den Berliner Volkston, so daß viele Melodien unver-

383 Koepp A 115 161.
384 Böhme, Gassenhauer, S. 59; Tappert V 46.
385 Böhme, Gassenhauer, S. 59; Tappert, Gassenhauer, S. 809 f.; derselbe V 112.

ändert als Gassenhauer übernommen wurden. Parodien konnten gegenüber dem Original nur abschwächend wirken. Denn die Textdichter, Bolten-Beckers und der noch spürsamere Hermann Frey, verstanden den Sprachgebrauch des Berliner Gassenhauers treffsicher auf Operettenlieder anzuwenden und damit kommerziell nutzbar zu machen.

4. Die Rolle von Salonstück und kommerziellem Couplet

Die Schöpfungen der klassisch-romantischen Instrumentalmusik sind kaum ins Volk gedrungen. Durch Textunterlegung wurden zum Berliner Gassenhauer nur Stücke wie das Gesangsthema des ersten Satzes von Schuberts h-Moll-Sinfonie, der Unvollendeten, und das Trio von Chopins Trauermarsch (Sonate in b-Moll). Eine um so größere Bedeutung kam unterhaltenden Konzertstücken zu, besonders seit der Zunahme des Amüsierbetriebs in der Gründerzeit. Tanz- und Marschsätze, Ouvertüren und Opernpotpourris, Liedarrangements, virtuose Salonnummern, vorab Stükke programmatischen Einschlags wurden vom Stehgeiger zur Klavierbegleitung und von Ensembles der verschiedensten Besetzungen dargeboten. Die Unterhaltungsmusik der Lokale zehrt vom Repertoire der militärischen Platzkonzerte und der Tanzkapellen, hat sich aber namentlich im Anschluß an das schablonisierte und veräußerlichte Charakterstück entwickelt, das sich in der *Salonmusik* des bürgerlichen Heims einer nur allzu großen Beliebtheit erfreute.[386] In der ersten Jahrhunderthälfte scheuten sich die berühmtesten Virtuosen nicht, gelegentlich Klavierwerke von flacher Brillanz vorzutragen und auch zu komponieren, später wurden Salonkompositionen zur Domäne musikalischer Dilettanten; die spieltechnischen Ansprüche sanken, das Triviale von Inhalt und Aufmachung stellte sich bloß, daher degoutierte der Fachmann zu Recht diesen immer weniger ambitiösen Literaturzweig. Piecen wie »Klosterglocken«, »Das Erwachen des Löwen«, »Vögleins Abendlied«, »Das Gebet einer Jungfrau«, dann etwa »Die Mühle im Schwarzwald«, »Heinzelmännchens Wachtparade« waren nicht nur bevorzugte Kost der klavierspielenden höheren Töchter, sie erklangen

386 Vgl. H. Chr. Worbs, Musik als Ware – Die Salonmusik des 19. Jahrhunderts, in: Neue Zeitschrift für Musik 1963, S. 48 ff.; E. Eggli, Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert, Winterthur 1965.

vom Orchestrion im Bierlokal, vom Drehorgelmann auf dem Hinterhof. Auf diese Allerweltsstücke erfand die Großstadtbevölkerung Texte voll komischen Widerspruches zur seriös gemeinten Vorlage.

Begreiflicherweise fanden die Salonstücke voller Gefühlsüberschwang weniger Eingang in den Berliner Gassenhauer als Kompositionen in flottem Tanzrhythmus, die ihre bewährten Klischees ohne allzuviel Flitterwerk exhibierten. Häufig hatten die Autoren ein Motto unterlegt, als Stimmungswecker oder auch als Hinweis auf eventuelle Singweisen. Der Komponist O. Blume fügte einer Polka von 1866 die Worte bei »Das ist der schöne Meyer, ja Meyer, ja Meyer«. Die Straßenjugend machte daraus Verse auf das berüchtigte Arbeitshaus am Alexanderplatz (Ach Gott, ach Gott, Herr Meyer, Im Ochsenkopp is Feuer.).[387] Während des Deutsch-Französischen Krieges konnte man die Kutschke-Polka von Ludwig Stasny (op. 155) bis zum Überdruß in Konzertgärten hören, dabei beteiligte sich das Publikum durch enthusiastischen Lärm. Über den ersten Takten stand als Text der Anfang des Kutschke-Liedes »Was kraucht dort in dem Busch herum, ich glaub', es ist Napolium«. Die patriotische Anspielung ignorierend, sang man »Futsch ist meine reiche Tante«.[388] Zu den Stücken mit Motto, die um- und weitergedichtet wurden, gehören noch die »Schlummer-Polka« des Erfurter Komikers Ernst Beyer (op. 1, 1858) mit den geflügelten Worten »Ach, ich bin so müde« (Koepp A 114942) und Robert Kühnes Polka »August sollst mal runter komm'n« (Koepp A 115213) usf.[389]

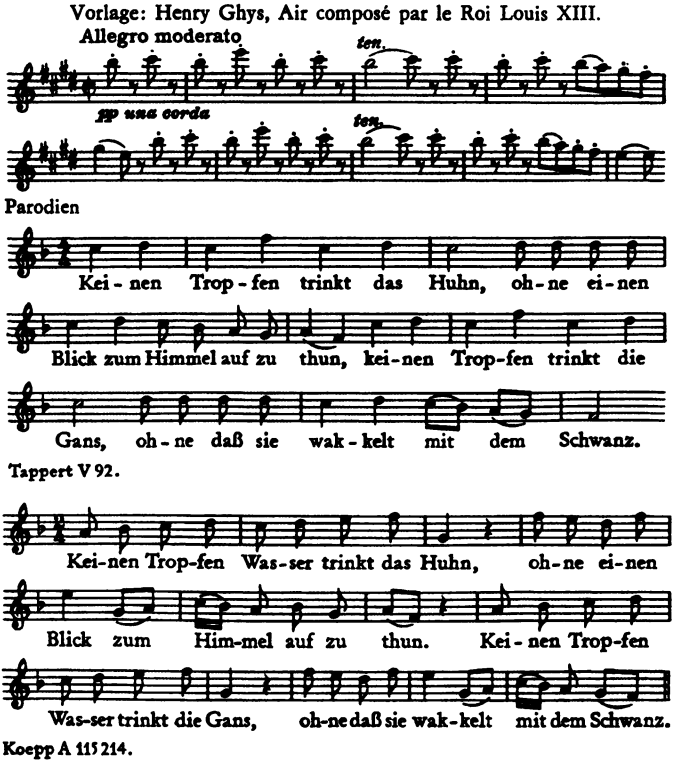
Gegenüber diesen burschikosen Polkastücken verkörpert einen lyrisch-graziösen Gavottentyp das um 1860 von Henry Ghys (einem Verwandten des belgischen Violinisten Joseph Ghys?) veröffentlichte »Air composé par le Roi Louis XIII«. Der Titel ist Irrtum oder Mystifikation, der Melodie liegt nämlich ein Carillon aus dem Ballett comique de la Reine (1581) zugrunde. Im Salon und Konzertsaal avancierte das Stück zum Publikumsliebling. Die Berliner sangen einen Text, der – wohl durch die Schule ver-

387 Vgl. oben S. 46.

388 Tappert, Gassenhauer, S. 808.

389 Über das Verhältnis zwischen Volksreim und »Schlummer-Polka«: G. Schläger, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 22 (1912), S. 289–293.

traute – Verse aus Rückerts Sammlung »Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland« verulkend umbiegt:[390]



Bei der zweiten Fassung weicht die Gesangsmelodie sehr von der Instrumentalvorlage ab, namentlich am Schluß. Die Aufzeichnung stammt aus späterer Zeit, da das Salonstück in Vergessenheit geraten und nur die Parodie bekannt war, die jenes mit ironisierend preziösen Schlußmelismen improvisatorisch umsang.

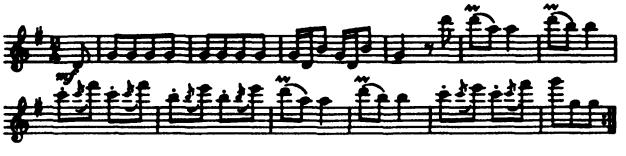
Einen interessanten Fall der Kontamination eines Liedes aus zwei verschiedenen Salonkompositionen der sechziger Jahre erwähnt Tappert in den »Wandernden Melodien«.[391] Inhalt des Gassenhauers ist ein aktuelles

390 Tappert, Gassenhauer, S. 807 f., derselbe ausführlicher im Musikalischen Wochenblatt 3 (1872), Nr. 4.

391 Tappert, Wandernde Melodien, S. 49–51, derselbe, Gassenhauer, S. 808.

Ereignis, die Ermordung des Sprachlehrers Gregy durch eine Witwe Quinche (1865). In parodistischem Moritatenstil werden Einzelheiten des Verbrechens sichtlich ungerührt unter Zitierung geflügelter Worte berichtet. Die Melodie der ersten Strophe verwendet die Polka »Batty der Löwenbändiger« (eigentlich »Veteranenpolka«) von Josef Vollmár. Bei Tapperts Gegenüberstellung von Original und Parodie sind Text- und Notenbeispiele des Gregy-Liedes lückenhaft wiedergegeben, ihm waren bereits nicht mehr alle Teile geläufig. Daß dem Lied ein erstaunlich langes Leben beschieden blieb, dokumentiert die Aufzeichnung Koepps, die ergänzend herangezogen werden kann. Naturgemäß zeigt diese weit spätere Fassung stärkere melodische Abweichungen von der Vorlage als diejenige Tapperts, beiden gemeinsam ist die Umwandlung des unbequemen Tritonus-Schrittes der Vorlage in einfachere Intervalle beim Gassenhauer.

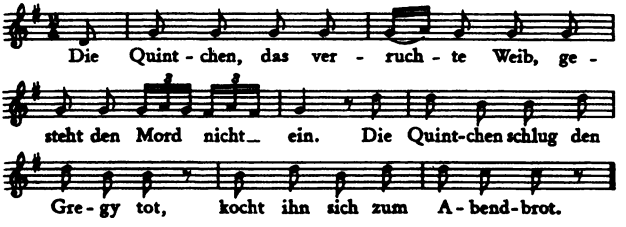
Josef Vollmár, Veteranen-Polka



Gregy-Lied, 1. Strophe nach Tappert:

Die Witwe Quinche, die im Leb'n
Mit Schande aß ihr Brot,
An der so viele Makel kleb'n
Sie schlug den Gregy tot. Juchhe![392]

Quintchenpolka, nach Koepp

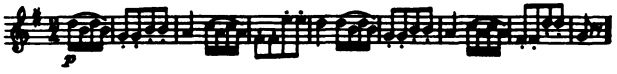


Gehört in Berlin 1896 (Otto Glaser); Melodie 1929 von Koepp notiert (A 115104)
Original F-Dur

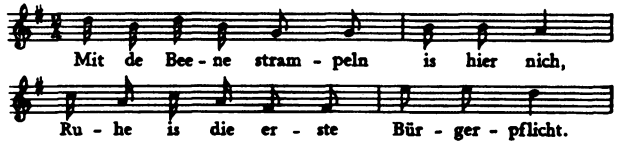
392 Melodie: a.a.O., S. 49 f.

Der zweiten Strophe liegt ein anderes, heute ebenfalls verschollenes Salonstück zugrunde; die Liesel-und-Gretel-Polka von Carl Faust (op. 112). Dabei ist die Melodie tongetreu übernommen, und nur durch Verschiebung der Taktteile der widerspenstige 4/16–Auftakt beseitigt:

C. Faust, Liesel-und-Gretel-Polka, Hauptteil



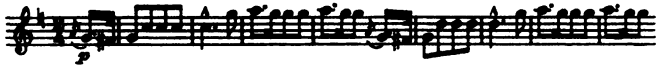
Gregy-Lied, 2. Strophe nach Tappert



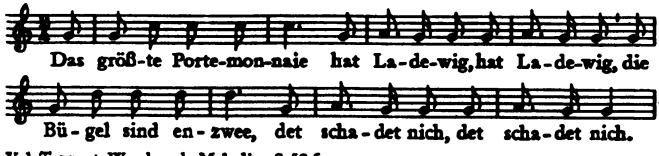
Tappert V 69a.

Die dritte Strophe genoß auch unabhängig von der Mordaffäre sprichwortartige Verbreitung; so wird sie zum Beispiel in Sachsen bezeugt. Die Melodie hat Identität mit dem Trio der zuvor angeführten Polka.

C. Faust, Liesel-und-Gretel-Polka, Trio



Gregy-Lied, 3. Strophe nach Tappert



Vgl. Tappert, Wandernde Melodien S. 50 f.

Um von der Popularität dieser Textunterlegung zu profitieren, zimmerte alsbald ein findiger Autor eine »Komische Gerichts-Scene« »Das größte Portemonnaie hat Ladewig«, die in ein neunstrophiges Portemonnaie-Couplet (auf die Melodie der Liesel-und-Gretel-Polka) ausläuft.[393]

393 Daß die hier mitgeteilten Verse, aber auch nur diese, in einem Feuilleton zu Anfang des 20. Jahrhunderts zitiert werden (E. Kloß, in: Berliner Tageblatt Nr. 166, 3. April 1910, 2. Beiblatt), dürfte mehr auf Reminiszenzen an Tappert als an den Volksmund beruhen.

Das größte Portemonnaie hat Ladewig!, um 1870

Neben dem instrumentalen Salonstück zählt sein vokales Pendant, das Couplet, zu den Hauptkonsumgütern des durchschnittlichen Musikpublikums im 19. Jahrhundert, zu den gängigsten Artikeln im Musikalienhandel. Die beiden Gattungen ergänzen sich als Repräsentanten der bürgerlichen Hausmusik und der öffentlichen Vergnügungsmusik, zwischen denen mancherlei Wechselbeziehungen laufen. Die Couplets und Chansons der Jahrhundertwende können nach Formstruktur und Funktion als direkte Vorläufer des Schlagerliedes gelten, von vornherein für gewerbliche Verbreitung bestimmt, aber noch in beträchtlichem Maße vom Volk angeeignet. Wie der Name der Gattung andeutet (Couplets = Strophen, dafür Singular gesetzt), bestimmt sich der Aufbau dadurch, daß auf wechselnden Strophentext ein gleichbleibender Refrain folgt.[394] Die Vorstrophen geben gewöhnlich eine fortschreitende Handlung in wechselnden Bildern, deren Resümee der Kehrreim pointiert ausspricht (hingegen bietet der Schlager in Vorstrophe und Refrain nur einzelne Situationen, in seiner formalen Anlage strikt auf ein Standardschema festgelegt).[395] Die Tradition der Opéra comique und des Singspiels fortsetzend, pflegten in der Blütezeit der Lokalposse die Personen des Spiels in Couplets über aktuelle Fragen zu räsonieren, die Gesangseinlagen stehen innerhalb des dramatischen Zusammenhanges. Vom Podium der Tingeltangel vorgetragen, sind Couplets ebenso wie Chansons, Marschlieder oder Gesangswalzer bei aller inhaltlichen und formalen Verschiedenheit primär auf den Erfolg beim Publikum hin zugeschnitten, Aktivposten in der Bilanz des Amüsiergewerbes.[396] Ein immer stärkeres Abzielen auf Reklamewirkung bezeugt bereits der Wandel in der Ausstattung: von schmucklosen, kleinen Notendrucken zu großformatigen Heften mit oft marktschreierisch bunten Titelblättern. Der Begriff kommerzielles Couplet sei zusammenfassend gebraucht für die verschiedenen zum Vortrag in Vergnügungsstätten konfektionierten Gesangsstücke, gleich ob humoristisch-zeitkritischen,[397]

394 Vgl. H. Engel, Art. Couplet, MGG 11 (1952), bes. Sp. 1742 f.

395 E. Haupt, Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager, S. 15ff., 35f.

396 Vgl. L. Richter, Das Berliner Couplet der Gründerzeit, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Hrg. C. Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 199 ff.

397 Zu oppositionellen Tendenzen im Kabarett, vgl. W. Rösler, Zeitkritik in der Musik des Kabarett (1901–1933), in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 7. Jg. (1965), S. 3 ff.

erotisch-pikanten oder rührenden Genres, als Strophenlied mit oder ohne Refrain, in Marsch- oder Tanzform.

Einige der publikumswirksamsten kommerziellen Couplets um die Jahrhundertwende sind durch Textunterlegung zu unterhaltenden Konzertstücken entstanden. So wurde aus einem Rheinländer Franz Meißners »Im Grunewald ist Holzauktion« (1892), aus der Mazurka La Czarina von Louis Gannes »Ist denn kein Stuhl da für meine Hulda?« (1897) – beides Couplet-Umdichtungen, deren Refrains der Volksmund zu Gassenhauern variierte.[398] Als veritable Kettenreaktion von Bearbeitungen präsentiert sich die von Tappert beschriebene Geschichte des Liedes »Komm, Karline, komm«,[399] die »gezielte geschäftliche Manipulationen« und »hiermit verknüpfte schnelle internationale Verbreitung« erweist, also eine Fortentwicklung vom Gassenhauer alten Typus zum kommerzialisierten modernen Schlager.[400] Den Ausgangspunkt bildete ein »Volksmarsch« des Hamburger Verlegerkomponisten Emil Ascher, op. 97 (1892), mit textiertem Trio »Komm, Karline, komm, wir gehn nach Hamburg«, ihn erweiterte ein Frankfurter Komiker Adolf Spahn zum Original-Couplet »Komm, Karline, komm, wir wolln nach Seckbach gehn«, während Berliner Versionen nach den Vororten Rixdorf oder Pankow einluden. Die humoristische Gesangspolka »Komm, Karline, wir wolln nach Pankow gehn« mit dem Text von Selig und Latz und der musikalischen Bearbeitung von Carl Wappaus, vorgetragen durch den Komiker Littke-Carlsen, fand dank der Werbemethoden des Charlottenburger Verlegers Karl Köhler reißenden Absatz (»Meinen angestrengten Bemühungen nun schon seit einem Jahr ist es gelungen, daß jetzt Berlin singt und tanzt den Pankower von Littke-Carlsen, Kille, Kille, Karline«). An den Gassenhauer vom Karlineken, wie ihn die Berliner Bevölkerung lustig weiterbildete, schlossen sich ausländische Imitationen, man sang das Stück nicht nur in Wien, sondern auch in Warschau und Paris (»Viens poupoule«).[401]

398 Tappert, Gassenhauer, S. 810f.; vgl. L. Reimann, Das deutsche Volkslied 4 (1902), S. 117.

399 Tappert, Komm, Karline, komm – Ein internationaler Gassenhauer, in: Rheinische Musik- und Theaterzeitung 6 (1905), S. 421f.

400 Vgl. H. Chr. Worbs, Der Schlager, S. 13f.

401 Vgl. Material bei Tappert V 93.

Die Textunterlegungen dieser und anderer Modelieder stammen von Gesangskomikern, Theaterleuten, Berufsliteraten; nicht selten führten die Komponisten in Personalunion die Geschäfte des Verlegers und lancierten dadurch am effektivsten den Vertrieb ihrer Schöpfungen, um nur Paul Linckes Apollo-Verlag als Paradefall zu nennen. Scheinbar spontan wurden die Refrains solcher neuentstandenen Couplets in ihren Grundzügen von der Allgemeinheit übernommen und wie ein Lauffeuer verbreitet. Ungeklärt ist allerdings die Frage, warum unter dem Massenangebot an Unterhaltungsmusik gerade dieses oder jenes Stück ein Echo fand, an welchen Momenten sich jeweils die Bereitschaft des Publikums entzündete. Konstatieren läßt sich anhand literarischer Zeugnisse nur Ausmaß und Tempo der Verbreitung, so weiß die zeitgenössische Presse von der »Holzauktion« zu berichten: »Noch vor vierzehn Tagen war dieser Singsang in den weitesten Kreisen unbekannt und heute ertönt er von der Bühne des ›Adolph-Ernst-Theaters‹, aus Küchenfenstern und Schusterkellern, aus Schneiderstuben und Baugerüsten. Und aus den breitesten Volksschichten ist dieser Gassenhauer bereits in Familien und Gesellschaften gelangt. Man spielt ihn bei Bällen, Tanzkränzchen, großen und kleinen Festlichkeiten und singt und tanzt dazu.«[402]

War erst einmal ein Stück durch zugkräftigen Text in die Breite gedrungen, entstanden zahllose neue Absenker der alten Weise, mit denen die Konkurrenz der Vergnügungsstätten und Musikalien-Verlage die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln suchte. Das Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen Versionen ist gewöhnlich ebensowenig zu eruieren wie der individuelle und der kollektive Anteil zu sondern. Über den Grad der Folklorisierung lassen sich nur im Einzelfall Feststellungen treffen, wenn zufällig Informationen vorliegen. Einfach abgesungen wurde ein so primitives, an das Kinderspiel erinnerndes und möglicherweise aus dieser Sphäre entlehntes Gebilde wie der Refrain »Eins, zwei, drei, an der Bank vorbei« aus dem Soloscherz mit Gesang »Hirsch in der Tanzstunde« (1876, American-Theater).[403] Mit geringen melodischen Abschleifungen übernahm man den rüpeligen Kehrreim »An einem Baume, da hängt 'ne Pflaume« des

402 Tägliche Rundschau vom 16. 1. 1892; vgl. Tappert V 83.
403 Böhme, Gassenhauer, S. 58; Tappert, Gassenhauer, S. 809, V 76.

Pflaumenwalzers von Adolf Behling (1901) (eines Reißers, dessen zwei- oder eindeutiges Sujet die Ansichtspostkartenindustrie aufgriff, so daß sich schließlich der Staatsanwalt zum Einschreiten bemüßigt sah).[404] Nur leicht umgesungen oder umgedichtet wurden solche schmissigen Stücke wie die Minna-Polka Paul Linckes (1898) oder das Emil-Couplet Victor Holländers (1904). Bisweilen bog man nach bekannter Manier ernstgemeinte Texte persiflierend um, wie Ludolf Waldmanns »Kleines Fischermädchen«, einen Gesangswalzer mit Chorrefrain, ursprünglich aus der Operette »l'Incognito« (1886) stammend, von dessen beispielloser Beliebtheit der Rekordabsatz von 109 000 Exemplaren im Jahre 1887 zeugt.[405] Ein humoristischer Text, W. Aletters heitere Gesangspolka, »So 'ne ganze kleine Frau« (1896)[406] erschien nicht derb genug; Verballhornungen entstanden, die an Grobheit nichts zu wünschen übrigließen:

'ne janze kleene Frau
hat Beene wie'n Baubau,
hat Arme wie'ne Leberwurscht
und danzt wie eene Sau.[407]

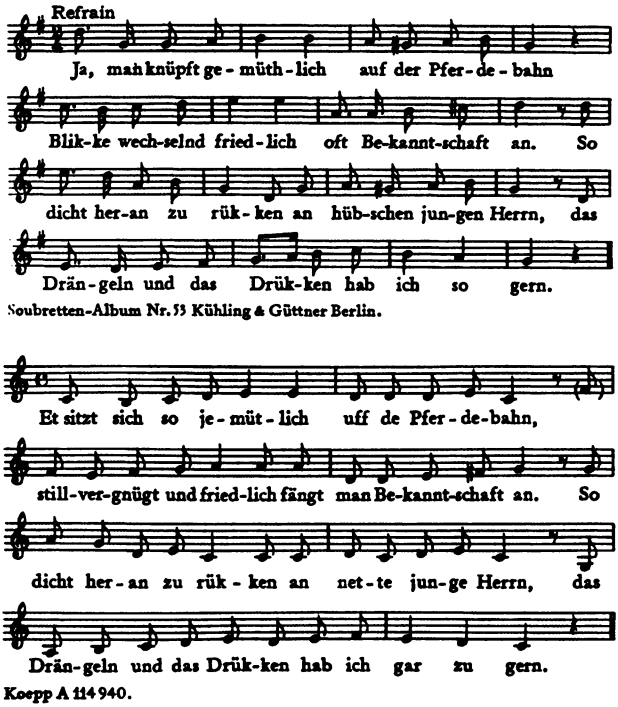
Das bekannte Scherzlied »Fahrn wa so gemütlich uff de Pferdebahn« dürfte sein Vorbild in der galanten Chansonette »Auf der Pferdebahn« von W. Dalatkiewicz haben. Ist die erste Strophe des Originals in der Notierung nach Berliner Volksmund bis auf den Ersatz der nüchternen Anfangszeilen durch solche von quasi hemdsärmeliger Zwanglosigkeit fast wortgetreu übernommen, so scheint die zweite bekannte mit dem humoristischen Genrebild der Verkehrskalamitäten vom Volk originär dazugedichtet. Der neue wesensgemäße, drastisch formulierte und dialektgefärbte Text führt zu bequemem Zurechtsingen der Grundmelodie: Ersatz der Sprungbewegung durch Stufengang, des chromatischen Schrittes durch Diatonik oder Tonrepetition, der Punktierung durch eingeebneten Schlenderrhythmus, Vorkommen von freier Senkungsfüllung mit metrischen Lizenzen:

404 Tappert, Gassenhauer, S. 811 f.; Tappert V 123.
405 Böhme, Gassenhauer, S. 81; Tappert V 58
406 Tappert V 139; vgl. derselbe V 132.
407 Koepp A 115 261.

Auf der Pferdebahn, Chansonette von W. Dallettciewicz

Musik von Richard Thiele

Berliner Gassenhauer

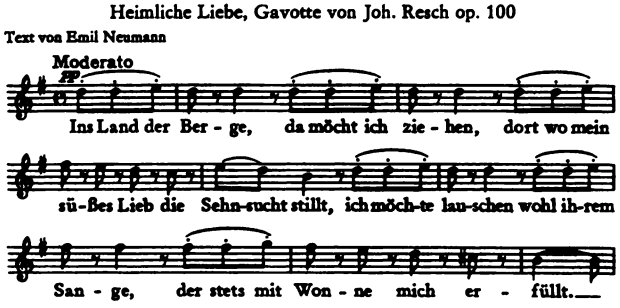


2. Strophe vgl. S. 49

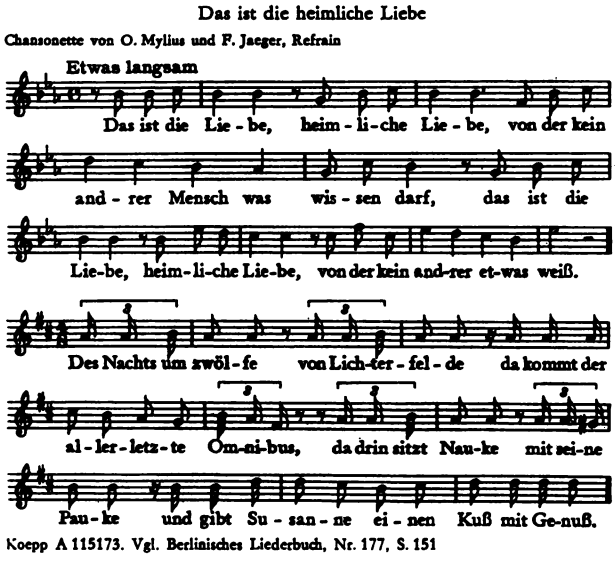
Publikumswirksam, wie es konzipiert war, veranlaßte ein Salonstück Umbildungen zum Couplet, rief Volksreime hervor, die ihre Vorlage weit überlebten. Die Gavotte »Heimliche Liebe« von Johann Resch (op. 100, 1876) vermag sich in ihrer aufdringlichen Sinnfälligkeit sofort dem Ohre einzuschmeicheln, um dann zäh im Gedächtnis zu haften. Ein niedlich-betuliches Motiv aus dreisilbigem Auftakt mit pikanter Betonung des folgenden Taktzweiers erklingt einmal, zweimal, beim drittenmal ergänzt eine Schlußbildung den Vordersatz, der Nachsatz bringt das gleiche und lenkt nach Moll (Dp), die zweite Periode ist nichts als eine Wiederholung der ersten in der höheren Oktave, nun aber mit Rückwendung zur Hauptton-

art. Ein Zwischenstück leitet nach acht Takten alsbald zum Da capo über. Die allzu glatte Symmetrie, die spannungslose Wiederholungs- und Reihungstechnik zu billigsten Harmoniefolgen erwecken den Eindruck anspruchslosen Geklingels.

Eben diese Qualitäten sicherten die Resonanzbreite, so konnte der Verleger 26 verschiedene Ausgaben publizieren: Arrangements für Zithersolo, Piano und Cello, Piano und Cornet à piston und dergleichen mehr bis zum Militärorchester, ferner Bearbeitungen mit Gesangstext eines Gelegenheitspoeten (»Ins Land der Berge«).[408] Zwei Jahre später erschien die Chansonette »Das ist die heimliche Liebe« von Mylius mit Musik Felix Jaegers (Norddeutsche Couplets, Nr. 105), deren Refrain das Auftaktmotiv mit etwas geistvollerer Fortspinnung übernimmt, aber weniger Beachtung fand. Der Erfolg von Reschs Gavotte stimulierte zur Erfindung der verschiedensten Volksreime. In Koepps Notation eines munteren Berliner Liedes erscheinen die Auftakte agogisch beschleunigt. Während bei der Vorlage die Bewegung meist behäbig in gleichen Werten erfolgt, kontrastieren jetzt die triolisch angezogenen Auftakte zu den stoppenden Taktschwerpunkten. Das wirkt pointiert und spritzig und paßt nicht übel zu dem kessen Text.



408 Vgl. Tappert V 72.



Koepp A 115173. Vgl. Berlinisches Liederbuch, Nr. 177, S. 151

Das gewählte Beispiel ist signifikant für das Parodieverfahren im Berliner Gassenhauer, ja für dessen Existenzbedingungen überhaupt. In einer Zeit und Umwelt, da die Volksmusiktraditionen nahezu erloschen waren, ist die breite Masse der Großstadt vorwiegend auf den Abfall der großen bürgerlichen Musikkultur angewiesen, weniger neuschöpferisch als mitschöpferisch tätig. Sie eignet sich vieles an, das uns aus der Rumpelkammer zu stammen scheint. Durch Erfindung neuer Texte von oft verblüffend ursprünglichem Witz, welche die Melodievorlage abschleifen, nuancieren und dadurch den Wortsinn interpretieren, prägt sie auch Klischees einer längst verstaubten Unterhaltungsmusik zu heute noch lebensfrischen Gebilden.

IV. Ergebnisse

Das Wort Gassenhauer dient als Sammelbegriff für das populäre Liedgut der Großstadtmassen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, gesungen auf Straßen und Plätzen, in Gastwirtschaften und Vergnügungsstätten, bisweilen unter Beteiligung gewerbsmäßiger Musikanten und Vortragskünstler, jedoch immer von den Trägerschichten aktiv angeeignet, »folklo-

risiert« mit den Merkmalen starker Resonanzbreite, raschen Ablösungsprozessen, aber auch lokaler Gebundenheit. Bei mancher Verschiedenheit der Gassenhauer von den Liedern der Landbevölkerung fehlen keineswegs Anknüpfungspunkte an Gattungen des traditionellen städtischen Volksliedes wie Moritaten und Schwanklieder, improvisierte Scherz- und Spottverse, Ständelieder und Ausrufweisen, Lieder für Tanzvergnügen und Kinderspiel, während lyrische Lieder reflektierend-sentimentalen Inhalts wohl eine Ergänzung des großstädtischen Singgutes, aber kein Spezifikum darstellen. Die Hauptmasse ist durch Um- oder Neutextierung von Melodien verschiedenster Quellen entstanden; Volks- und Schullieder, Militärmärsche und Gesellschaftstänze, Theatergesänge, Couplets und Salonstücke. Bei diesem Parodieverfahren liegt die Originalität im Erfinden neuer Texte, die humorvoll das großstädtische Alltagsleben widerspiegeln, nicht selten die Vorlage profanieren. Sekundär dagegen sind die melodisch-rhythmischen Varianten; instrumentale Vorlagen werden sangbar abgeschliffen, gelegentlich verdeutlichen Umformungen der Weise Sinn und Ausdruck des neuen Wortlautes.

Mag der Gassenhauer auch nicht zur gehobenen Kunst gehören, von der die Musikgeschichtsschreibung zu berichten pflegt, so vermittelt eine Bestandsaufnahme doch ein Bild dessen, was in den Zentren der aufkommenden Industriegesellschaft tatsächlich gesungen wurde. Von den gleichen Schichten, die Kolportageliteratur ausschließlich als Lesefutter konsumierten, wurden noch Gassenhauer produziert und reproduziert, daher bietet sich diese Liedgruppe als letzte, wenngleich brüchige, Bastion mitschöpferischer Volkstätigkeit dar. Während unter den Bedingungen des Kapitalismus ebenso wie andere Kultursurrogate auch die kommerzielle Musik im steten Zunehmen begriffen war, benutzten die Großstadtmassen vokale und instrumentale Modelle heterogener Herkunft als Impulse zur Weiterbildung in ihrem Liedrepertoire. Somit hieße den Gassenhauer als Volksliedschädling verdammen, wie es Franz Magnus Böhme tat, der sich neben Trappert als einer der ersten Sammler mit seinem massiven Vordringen konfrontiert sah,[409] Ursache und Wirkung verwechseln. Gegenüber der Ablehnung romantisch voreingenommener Volksliedforschung dürfen

409 Vgl. oben S. 18 f.

die folklorisierten Großstadtlieder eine objektive Würdigung als jüngerer Seitenzweig des überkommenen Volksgesanges beanspruchen.

Gewiß beschränkt sich die Aussage der Gassenhauer vornehmlich auf depravierend-demaskierende Kritik: Damit wird dieses Genre zum Sprachrohr kleinbürgerlicher und plebejischer Großstadtschichten, die sich den Vorgängen der Industrialisierung resignierend ausgeliefert fühlten und sich über ihre Misere mit Galgenhumor hinwegzusetzen versuchten, statt in klassenbewußter Solidarität eine Änderung der Verhältnisse anzubahnen. Obwohl in der Großstadt allgemein geläufig, sind die Gassenhauer spezifisches Eigentum von kleinbürgerlich-handwerklichen Gruppen, von Dienstpersonal und Lumpenproletariat: Liedträger, die durch den gesellschaftlichen Strukturwandel und das Vordringen der Technik allmählich dezimiert wurden. Als diese sozialökonomischen Veränderungen nach dem ersten Weltkrieg besonders hervortraten, zeigte sich mit dem Rückgang der Trägerschichten auch ein entsprechender Schwund des Gassenhauers, sofern er sich nicht bei den Kindern der Mietskasernenviertel und in agrarischen Rückzugsgebieten halten konnte.[410] Durch einen Entwicklungsstrang, der vom traditionellen Volkslied zum kommerziellen Schlagerlied und zu technischen Reproduktionsmöglichkeiten führt, wurde der Gassenhauer als eigenständige Kraft aufgehoben. Bestimmte Elemente gingen in die Individualmusik ein, zu satirischen, parodistischen oder sonstwie polemischen Wirkungen aufgegriffen, etwa im politischen Song oder der zeitkritischen Oper. Bewährte resonanzkräftige Gassenhauer erfreuen sich in geselliger Runde, bei Stimmungskapellen und Rundfunksendungen neben anderen Publikumslieblingen als Evergreens heute noch gelegentlicher Beliebtheit, ohne daß eine weitergehende Teilnahme der Bevölkerung sichtbar würde. So ist die Erforschung des Liedrepertoires in der frühindustriellen Gesellschaft vor allem ein Anliegen der Musiksoziologie, in historischer Rückschau Einsichten in das Bewußtsein der Großstadtbevölkerung vermittelnd.

---

410 Soziologische Fragen dieser Art, die auf kulturelle Phasenverschiebung und Konstanz der Traditionen zielen, können hier nur angedeutet werden; eine nähere Behandlung schließt der Rahmen der Arbeit und der Mangel an Einzelforschung aus.

ZWEITER TEIL: DOKUMENTE

Berliner Volksgesang im 19. Jahrhundert

A. Die Epoche des Vormärz

Der Abdruck der Textdokumente erfolgt in der originalen Orthographie.

Gesang im Tanzsaal

Großer Tanzsaal; im Hintergrund ein Marionetten-Theater und hinterwärts ein erhöhter Chor, worauf sich *Musikanten* befinden, welche vor erhobenem Vorhang schon einen Tanz spielen.

(Gesellschaft, nach der Tanzstunde.)

Mehrere junge Leute, hernach zwei junge Mädchen *(die allein kommen).*
Vorige.

Die jungen Leute *(singen)*:

Des Sonntags, des Sonntags, da ist der beste Tag,
Da geh ich mit munterm Sinn
Zu die lustgen Jungfern hin,
Die ich wol leiden mag.

(verlieren sich.)

Andere *(fangen an, während sie im Saal herumgehn)*:

Ach mein Schätzchen, lache doch, lache doch,
Willst Du denn nich einmal lachen,
Wenn wir werden Hochzeit machen,
Ach mein Schätzchen, lache doch, lache doch!

Der vorhin Taumelnde *(kommt mit einem Glase Punsch wieder zum Vorschein und singt dazwischen)*:

Mein Schatz ist bös auf mich,
Weiß nicht warum;
Ist er bös oder gut
Scheer mich nichts drum!

Ein Bürg. *(zu ihm)*: Nu, nur manierlich, nich die Leute gestoßen.

Der Taumelnde: Was wollen Sie? Wo ich mein Geld verzehre, kann ich mir lustig ufführen, geht keenen Esel was an *(singt)*.

Wenn wir nur haben Bier und Wein,
So leben wir ohne Sorgen;
Und mag der Wirth des Teufels sein
So muß er uns doch borgen.

(verliert sich.)

Zwei Mädchen *(treten ein)*.

Das Erste *(schlägt die Hände zusammen, und zeigt dann mit der Hand auf den Taumelnden)*: Sieh mal, der Tuttlerer is schonst wieder halb Sieben.

Das Zweite: Ach, Herr Glaser, was sind das vor Scheiben! *(singt halblaut)*:

Danz mit mir, danz mit mir,
Ich hab 'ne weiße Schürze für –

Szene aus: Julius von Voß, Die Damenhüte im Theater [1818], in: Neue Theaterpossen nach dem Leben, Berlin 1822, S. 173 f.

Volksgesang auf dem Stralauer Fischzug

Einige junge Handwerksgesellen schreiten lustig singend über die Bühne. Vorige. Hernach andere Gesellen, ein Polizeibeamter und ein Drehorgelspieler.

Die Gesellen *(nach bekannter Melodie)*:

Herr Finke, die Brüder sind todt,
Herr Finke, die Brüder sind todt,
Hättst Du den Brüdern Futter gegeben,
So wären die Brüder noch alle am Leben,
Herr Finke, die Brüder sind todt.

(Noch an der Seitenwand begegnen ihnen andere Gesellen.)

Einer von Diesen: Heißt ja, Herr Bruder, die Finken sind todt –

Andere fallen ein: Hättst Du den Finken Futter gegeben, so wären die Finken noch alle am Leben –

Einer von den Ersten: Was gehts Euch an, wie wir singen!

Die Uebrigen der Ersten: Wollt Ihr uns kujonniren, kriegt Ihr was aufs Maul!

Die Anderen: Dabei müssen wir auch seyn!

(es entsteht ein Handgemenge, unter welchem beide Theile von der Bühne verschwinden.)

Die Frau im Volkshaufen: So recht, Kinderkens, zankt Euch nich, schlagt Euch lieber!

Der übrige Volkshaufen *(lacht).*

Polizeibeamt. *(tritt auf)*: Was giebts? Prügelei? Wo sind die Gensdarmen? Allein geh ich nicht gern 'ran! *(folgt.)*

Drehorgelspieler *(tritt auf und folgt, während er im Spielen der Orgel bleibt)*: Das muß ich ooch sehn, das muß ich ooch sehn!

Einige Knaben *(laufen aus dem Haufen auch noch nach).*

Die Frau: Nu, wat is't denn mehr? Pack schlug sich, Pack vertrug sich.

Ein Schiff landet unter einem kurzen Marsch von Blasinstrumenten. Einige junge Leute, Mädchen an den Arm, steigen aus, und gehn über den Vorgrund. Vorige.

Die Frau im Grase: Kiek't mal, wie sich det herausgemustert het. Sind die Döchter von den neuen Knaphans an det Dor da – wie heeßt et doch?

Ein Mädchen: Ne, die Eene ihr Vater is'n Plundermatz.

Die Frau: Det is de Cousine.

Das Mädchen: Ihre Liebsten stehn sich gut. Eener handelt mit Klammern, der Andere mit Neunogen. *(Die Musik schweigt.)*

Die jungen Männer *(singen)*:

Komm mein Kind, komm mein Schatz,
Komm mit mir uf 'n Schützenplatz!

Eins der Mädchen: Hi hi hi! Hier is 't noch ville hübscher wie uf 'n Schützenplatz.

Die jungen Männer *(singen)*:

Draußen bei Mais, da is die Kapelle,
Da danzt der Leinweber mit seiner Marielle!

Das Mädchen: Hi hi hi! Et heeßt jo: Da danzt der Schneider mit seiner Marielle. Na, wir wolln 'n bischen um Pfefferkuchen würfeln. *(Gehn an die Buden und verlieren sich dann.)* ...

Abermal naht ein Kahn, worauf sich Matz Rohrsperling, auch der Mauerpolier und seine geschiedene Frau befinden. Während sie aussteigen, fangen die Mädchen an auf ihren Waldhörnern zu blasen. Vorige.

Mehrere Stimmen am Tisch: Sie blasen wirklich mit Fertigkeit!

Viele Stimmen aus den gelagerten Volkshaufen: Sie blasen recht hübsch!

Matz Rohrsperl *(stellt sich auf die Mitte)*: Sie blasen schlecht, schlecht!

Stimmen aus dem Volkshaufen: Ne, sie blasen hübsch!

Berl. zum Fr[emden]: Haben Sie's bemerkt? Die Gebildeten schwiegen gleich mit ihrem Lob, als der Tadler auftrat, das Volk läßt sich nicht irre machen.

Charlot[enburgfahrer] *(kommt zurück und springt vor den Mädchen herum, unter ihrem Blasen singend)*:

Mädel, wo hast Du Dein Heirathsgut?
Mädel, ach wenn ich Dich hätt!
Oben auf dem Boden in der Eck Eck Eck,
Oben auf dem Boden stehts Bett!

Die Versammelten lachen.

Matz Rohrsperling: Aber wie kann man darüber lachen! Das schickt sich ja nicht!

Die an den Tischen *(hören schnell mit Lachen auf)*.

Der Volksh.: Ha ha ha! Ha ha ha!

Matz Rohrsp.: Ihr sollt nicht lachen. Ich will's nicht haben.

Der Volksh. *(springt auf. Stimmen durcheinander!)*: Was? Er will uns das Lachen verbieten? Will Er fort! Will Er fort! *(treiben und stoßen ihn weg. Dann lagert sich Alles wieder. Die Musik endet, der Charlottenburgfahrer taumelt nach der linken Seite davon.)*

Berliner *(zum Fremden)*: Haben Sie auch das bemerkt?

Der Fr.: Sehr wohl! Es ist bezeichnend.

Abermahl landet ein Kahn, worauf man lustig im Chor singt. Unter den Aussteigenden ist auch die geschiedene Frau, die rechts über die Bühne geht. Ihr begegnet der Mauerpolier. Zuvor, nach Endung des Gesanges im Kahn, erscheint der betrunkene Charlottenburgfahrer wieder. Vorige.

Charlottenburgf.: Na, will denn keen Mensch wieder nach Berlin oder nach Dorotheenstadt an Kupfergraben, oder nach die Neumannsgasse? Woll'n Sie denn Alle so lange ausbleiben, als wenn Sie in Treptow an der Rega wären? *(singt.)*

Mädel, was het Dir Dein Freund gesagt,
Weil er ist gangen von Dir?

Hat gesagt, wenn er keine Schönre findt,
Dann kommt er wieder zu mir! *(tanzt ab.)*

Mauerpol. *(stutzt, als er seine ehemalige Frau begegnet; sie auch)*: Na, wat is?

Frau *(nimmt das Tuch heraus und schluchzt)*: Ach, det war recht rührend, wat der Hanswurst da gesungen hat.

Mauerpol. *(greift auch Zum Tuch)*: Da hast Du recht, Cathrine!

Frau *(herzbrechend)*: Ach Du!

Mauerpol. *(eben so)*: Ach Du!

Frau: Het gesagt, wenn er keine Schönre find't, dann kömmt er wieder zu mir – *(schluchzt)* ...

Szenen aus: Julius von Voß. Der Strahlower Fischzug [1821], in: Neue Theaterpossen nach dem Leben. Berlin 1822, S. 6–7, 50, 82 f., 92 f.

Berliner Straßenrufe

Eine wogende Menge in der Ferne beflügelt meine Schritte. Ich eile über die mit der kolossalen Bildsäule des Churfürsten Friedrich Wilhelms des Großen geschmückte und mit einem zierlichen Geländer versehene lange Brücke und befinde mich mitten in der Fluth. Lauter Geschäftsleute: Christen, Juden, Heiden; Alles bunt durcheinander gemischt. Die Königstraße und alle sie durchkreuzende Querstraßen sind mit Menschen angefüllt. Hier läuft ein Junge mit Flugblättern und ruft: »Neueste Geschichte Napoleon's auf St. Helena!« Dort schreit ein altes Weib: »Froschkeulen! Krebse! Krebse!« und so ertönen die disharmonischen Stimmen von allen Seiten wild durcheinander. Wo man sein Ohr hinwendet, da gellt einem eine Baßstimme: »Klammern! Klammern! Stiefelböcke! Stiefelböcke! Bürsten! Bürsten! Pfeifenausräumer! Pfeifenausräumer!« eine verkrüppelte Tenorstimme: »Kessel und Pfannen auszuklopfen!« eine fistulierende Diskantstimme: »Fische! Fische! Stachelbeeren! Stachelbeeren! Johannisbeeren! Johannisbeeren! Kirschen! Kirschen!« entgegen. Man wandelt weiter durch die Straßen; man drängt sich durch die mit ihren Einkäufen vom Gemüsemarkt zurückkehrenden Frauen und Mädchen, und ein flott Melich!* »Bücklinge! Bücklinge! Teltower Rüben! Kleine Teltower Rüben!« tönt einem ins Ohr. Ich will die Königstraße weiter hinaus; aber das Gedränge von allen Seiten, die Postwagen, Bauernfuhrwerke, Droschken usw. halten mich jeden Augenblick auf; auch das Geschrei und Getöse an den Markttagen, welches das Gehirn erschüttert, bewegt mich zur Rückkehr.

* Ein Ausruf der Landfrauen und Mädchen, welcher Schafmilch bezeichnet.

David Korth, Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen, Berlin 1821, S. 19–21.

Musik am Abend

Noch schwärmen einzelne Gruppen junger Herren aus allen Klassen auf den Straßen umher; noch kehren einzelne ehrbare Familien ermüdet von ihren Spaziergängen zurück. Der Abend ist schön; eine Drehorgel mit Begleitung eines Tambourins lockt mich vor das Hotel de Brandebourg am Gensd'armes-Markt. Zahlreiche Hörer haben sich hier versammelt. Der geschäftige Orpheus lässt heute Lieblingsstücke ertönen: Walzer, Ecossaisen, dann »Der Ritter muß zum blut'gen Kampf hinaus« und »Brumm du alte Schachtel du«, ec. welche Stücke er und seine Tambourinschlägerin mit Gesang begleiten.

Noch lausche ich, an einen der Einfassungssteine des Platzes gelehnt, den Orgeltönen, da gellt aus einer Querstraße eine liebliche Papagenopfeife oder Flöte, durch das noch hörbare Geschwirr aus der Ferne. Ein großer Theil der hier versammelten Zuhörer läuft dort hin; auch ich ziehe den lieblichen Tönen dieser Flöte nach. An dem Dönhoffschen Platz, vor dem goldenen Adler wird Halt gemacht und der Virtuose, der die Papagenoflöte mit der Guitarre vereinigt, giebt hier mehrere Stücke auf Kosten des Gasthofsbesitzers dem Publikum zum Besten. Zwölf schlägt die Uhr der Gertraudenkirche; auch der Nachtwächter ruft die Stunde der Mitternacht, die so grauenvolle Geisterstunde ab. Die Straßen werden immer einsamer; nur hin und wieder hört man noch eine Flöte, Guitarre und Drehorgel durch die Stille der Luft; sieht man ein Freudenmädchen leicht und gefällig, wie ein Schmetterling, vorüberhüpfen; ein freundliches Lächeln, ein langsameres Schleichen des Ganges, ein öfteres Umsehen sind die Kennzeichen und Lockungen dieser Nachtvögel.

David Korth, Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen, Berlin 1821, S. 28–29.

Der »Jungfernkranz« in Berlin

Haben Sie noch nicht Maria von Webers »Freischütz« gehört? Nein? Unglücklicher Mann! Aber haben Sie nicht wenigstens aus dieser Oper das

»Lied der Brautjungfern« oder kurzweg den »Jungfernkranz« gehört? Nein? Glücklicher Mann!

Wenn Sie vom Hallischen bis zum Oranienburger Tore und vom Brandenburger nach dem Königs-Tore, ja selbst wenn Sie vom Unterbaum nach dem Köpnicker Tore gehen, hören Sie jetzt immer und ewig dieselbe Melodie, das Lied aller Lieder: den »Jungfernkranz«.

Wie man in den Goetheschen Elegien den armen Briten von dem »Marlborough s'en va-t-en guerre« durch alle Länder verfolgt sieht, so werde ich auch von morgens früh bis spät in die Nacht verfolgt durch das Lied:

Wir winden dir den Jungfernkranz
Mit veilchenblauer Seide;
Wir führen dich zu Spiel und Tanz,
Zu Lust und Hochzeitsfreude.

Chor:

Schöner, schöner, schöner, grüner Jungfernkranz,
Mit veilchenblauer Seide, mit veilchenblauer Seide!

Lavendel, Myrt' und Thymian,
Das wächst in meinem Garten.
Wie lange bleibt der Freiersmann?
Ich kann ihn kaum erwarten!

Chor:

Schöner, schöner, schöner usw.

Bin ich mit noch so guter Laune des Morgens aufgestanden, so wird doch gleich alle meine Heiterkeit fortgeärgert, wenn schon früh die Schuljugend, den »Jungfernkranz« zwitschernd, bei meinem Fenster vorüberzieht. Es dauert keine Stunde, und die Tochter meiner Wirtin steht auf mit ihrem »Jungfernkranz«. Ich höre meinen Barbier den »Jungfernkranz« die Treppe heraufsingen. Die kleine Wäscherin kommt »mit Lavendel, Myrt' und Thymian«. So geht's fort. Mein Kopf dröhnt. Ich kann's nicht aushalten, eile aus dem Hause und werfe mich mit meinem Ärger in eine Droschke. Gut, daß ich durch das Rädergerassel nicht singen höre. Bei ***li steig' ich

ab. »Ist's Fräulein zu sprechen?« Der Diener läuft. »Ja.« Die Türe fliegt auf. Die Holde sitzt am Pianoforte und empfängt mich mit einem süßen:

»Wo bleibt der schmucke Freiersmann?
Ich kann ihn kaum erwarten.«–

Sie singen wie ein Engel! Ruf' ich mit krampfhafter Freundlichkeit. »Ich will noch mal von vorne anfangen«, lispelt die Gütige, und sie windet wieder ihren »Jungfernkranz« und windet und windet, bis ich selbst vor unsäglichen Qualen wie ein Wurm mich winde, bis ich vor Seelenangst ausrufe: »Hilf Samiel!« ... Sie müssen wissen, so heißt der böse Feind im »Freischützen«; der Jäger Kaspar, der sich ihm ergeben hat, ruft in jeder Not: »Hilf, Samiel!« Es wurde hier Mode, in komischer Bedrängnis diesen Ausruf zu gebrauchen, und Boucher, der sich den Sokrates der Violinisten nennt, hat einst sogar im Konzerte, als ihm eine Violinsaite sprang, laut ausgerufen: »Hilf, Samiel!«

Und Samiel hilft. Die bestürzte Donna hält plötzlich ein mit dem rädernden Gesange und lispelt: »Was fehlt Ihnen?« – »Es ist pures Entzükken«, ächze ich mit forciertem Lächeln. »Sie sind krank«, lispelt sie, »gehen Sie nach dem Tiergarten, genießen Sie das schene Wetter, und beschauen Sie die schene Welt.« Ich greife nach Hut und Stock, küsse der Gnädigen die Hand, werfe ihr noch einen schmachtenden Passionsblick zu, stürze zur Tür hinaus, steige wieder in die erste beste Droschke und rolle nach dem Brandenburger Tore. Ich steige aus und laufe hinein in den Tiergarten...

Ich glaube, der Anblick dieser reinen Züge hat mich besser gemacht; andächtige Gefühle durchschauern mich, ich höre Engelsstimmen, unsichtbare Friedenspalmen fächeln, in meine Seele steigt ein großer Hymnus – da erklirren plötzlich schnarrende Harfensaiten, und eine Altweiberstimme quäkt: »Wir winden dir den Jungfernkranz usw.«

Und nun den ganzen Tag verläßt mich nicht das vermaledeite Lied. Die schönsten Momente verbittert es mir. Sogar, wenn ich bei Tische sitze, wird es mir vom Sänger Heinsius als Dessert vorgedudelt. Den ganzen Nachmittag werde ich mit »veilchenblauer Seide« gewürgt. Dort wird der Jungfernkranz von einem Lahmen abgeorgelt, hier wird er von einem Blinden heruntergefiedelt. Am Abend geht der Spuk erst recht los. Das ist ein Flöten und ein Grölen und ein Fistulieren und ein Gurgeln, und im-

mer die alte Melodie. Das Kasparlied und der Jägerchor wird wohl dann und wann von einem illuminierten Studenten oder Fähndrich zur Abwechselung in das Gesumme hineingebrüllt, aber der »Jungfernkranz« ist permanent; wenn der eine ihn beendigt hat, fängt ihn der andre wieder von vorn an; aus allen Häusern klingt er mir entgegen; jeder pfeift ihn mit eigenen Variationen; ja, ich glaube fast, die Hunde auf der Straße bellen ihn.

Wie ein zu Tode gehetzter Rehbock lege ich abends mein Haupt auf den Schoß der schönsten Borussin; sie streichelt mir zärtlich das borstige Haar, lispelt mir ins Ohr: »Ich liebe dir, und deine Lawise wird dich ooch immer jut sind«, und sie streichelt und hätschelt so lange, bis sie glaubt, daß ich am Einschlummern sei, und sie ergreift leise die »Katharre« und spielt und singt die »Kravatte« aus Tankred: »Nach so viel Leiden«, und ich ruhe aus nach so vielen Leiden, und liebe Bilder und Töne umgaukeln mich – da weckt's mich wieder gewaltsam aus meinen Träumen, und die Unglückselige singt: »Wir winden dir den Jungfernkranz« –

In wahnsinniger Verzweiflung reiße ich mich los aus der lieblichen Umarmung, eile die enge Treppe hinunter, fliege wie ein Sturmwind nach Hause, werfe mich knirschend ins Bett, höre noch die alte Köchin mit ihrem Jungfernkranz herumtrippeln und hülle mich tiefer in die Decke.

Heinrich Heine, Briefe aus Berlin, Zweiter Brief. Berlin, den 16. März 1822, in: Sämtliche Werke, hg. von O. Walzel, Bd. 5, Leipzig 1914, S. 226–228, 229–231.

Zelter und der Schusterjunge

Der alte Herr [Zelter] – er ist schon ein Sechsundsechziger – geht eines Abends in tiefen musikalischen Gedanken von der Singakademie nach Hause ... Vor ihm her trottet ein echter Berliner Schusterjunge, in jeder Hand einen neuen blankgewichsten Stiefel taktmäßig schlenkernd, und er singt aus vollem Halse das populärste aller Berliner Straßen- und Salonlieder:

»Wir bri-in-je-en Dich den Ju-um-pfe-ern-kranz«

– Aber merkwürdig! Weiter kommt der kleine Pechfink nicht. Nach 'ner Pause fängt er mit seinem Jungfernkranz wieder von vorn an, womöglich noch schreihalsiger.

Lange hält Zelter das Ohrenmartyrium nicht aus – und als der Junge zum zwanzigsten Mal seinen Jungfernkranz gebracht hat, fällt hinter ihm eine tiefe Baßstimme mächtig ein:

»Mit veilchenblauer Seide!«

Was thut nun aber mein Junge? ...

Mein Junge dreht sich also mit beiden geschlenkerten Stiefeln in größter Pomade um, guckt dem alten Zelter kühnlich unter die Brillengläser und sagt mit der größten Ruhe: »Hören Se, Männeken, Se – wenn Se sich den jrünen Jungfernkranz mit de veilchenblaue Seide sinjen wollen, denn können Se ihn ooch alleene anfanjen!«

Spricht's, macht kehrt, singt unbekümmert die erste Zeile Jungfernkranz dahin und läßt den alten Zelter anfangs ziemlich verblüfft und mundtodt dastehen bis sein echter derber spreeathenischer Humor wieder Oberwasser bekommt und er dem Jungen ein kräftiges: ›Bravo! Bravissimo!‹ nachlacht.

Karoline Bauer, »Aus meinem Bühnenleben«, hg. von A. Wellmer, 1. Teil, 2. verm. Aufl., Berlin 1876, S. 304–305.

Berliner Texte auf »Lott' ist tot«

Auf einen Galoppwalzer werden Verse gesungen wie folgt:

»Schechner is tot, Schechner is tot,
Sonntag schwimmt in Kanten.
Wo hat denn die die Kanten her?
Vom englischen Gesandten.«

Den verschiedenen Stil solcher Witze magst Du Dir von Deinen Hausdamen auslegen lassen, die als gereiste Personen vertrauter sind mit großstädtischen Staatssachen als ihr andern weimarichen Landleute.

Zelter an Goethe, den 7. Februar 1828, in: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hg. von M. Hecker, Leipzig 1915, Bd. 3, S. 8.

Vgl. auch die Anspielung auf »Lotte ist tot, Jule liegt im Sterben« als »ein Chanson, der hier verboten sein soll« im Brief Zelters an Goethe vom 10. Februar 1828, a.a.O., S. 13.

Das wichtigste im Musikfache, was seit Ihrer Anwesenheit aufgetaucht ist, ist ein Galoppwalzer mit Text, von dem die ganze Stadt widerhallt, kein Ball ohne die Melodie, ja man kann nicht zwei Minuten leben, ohne von

ihr verfolget zu werden, es ist wie der weiland Jägerchor oder voriges Jahr das Gespräch über Mlle Sonntag. Ich setze Ihnen das Manuskript her.

[Vgl. Notenbeispiel Seite 312.]

Unzählige andere Verse zirkulieren, die aber zum Teil nicht vor weibliche Ohren gelangen.

Fanny Mendelssohn an August Klingemann, 15. Februar 1828, in: Sebastian Hensel, Die Familie Mendelssohn, Bd. 1, 15. Aufl. Berlin 1908, S. 212f.

Zirngibler

Ueber diesen Namen muß ich zuvörderst, namentlich dem Publikum, das nicht so glücklich ist, in Berlin geboren zu sein, Licht geben. In Spree-Athen wurde vor vielen Jahren ein Mann, d. h. damals ein Kind, in die Welt gesetzt, dessen Vater Zirngibl hieß, das folglich, außer einigen unbedeutenden Vornamen, auch Zirngibl genannt wurde, und bis auf diese Sekunde selbigen Namen beibehalten hat. Aus dem Kinde wurde ein Knabe, aus dem Knaben ein Jüngling, und aus dem Jünglinge ein Mann, wie solches nicht selten zu geschehen pflegt, wenn männliche Kinder ein Alter von vierzig Jahren und darüber erreichen. Bis hierher also wäre nichts Besonderes geschehen, das die Aufmerksamkeit der Welt auf vielbesagten Herrn Zirngibl gerichtet hätte, allein nun kam es mit Riesenschritten, denn er wurde Buchdrucker und – was noch viel mehr sagen will – er wurde auch *Verlags-Buchhändler!*

»Wer sagt das? Ich glaube gar, ich bin's *allein?*«

– *Gedruckt in diesem Jahre.* – Kennt ihr Treuenbrietzner und ihr andern Europäer dieses gewichtige, spekulative, ewige Wort? Wem hätte je ein so übergroßer Gedanke durch den Kopf fahren können, wem anders, als *ihm?* In welchem Sterblichen wäre eine solche unendliche Idee aufgeblitzt, wäre nicht der sterbliche Zirngibl geboren?! Und hat er auch nicht selbst jene vier zeitzertrümmernden Worte erfinden können, so waren es sicher seine Vorfahren, und er muß den Lorbeer um die verdienstvolle Stirn tragen, der seinen großen Ahnen vorenthalten wurde. Zürne nicht, Zirngibl, mit der Vorwelt, daß sie keinen Brennglas hatte, der so schnell dem Verdienste seine Kronen austheilte, bemitleide sie lieber wie die zukünftigen Jahrhunderte, welche gleichfalls diesen Mangel erdulden müssen.

Nun zu Dir, Deutschland! Hast Du schon ein Werk von einem halben Bogen gedruckt in gesehen, das den Titel führte: »Fünf sehr schöne neue Lieder – gedruckt in diesem Jahre«? Das ist Zirngibls Verlag, das sind jene Werke, durch welche er die gebildeten Köchinnen, Hökerinnen, Hausknechte und Stiefelputzer Deutschlands, für ein Paar Dreier mit der poetischen Literatur ihres Jahrhunderts bekannt macht. Scheußlich sind die Werke ausgestattet – auf scheußlichem Papier scheußlicher Druck – aber was frägt man bei »Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten«, »Ein Schlosser hat mal 'n G'sellen g'habt«, »Det beste Leben hab' ick doch« und bei »Bürgers *Leonoren*« nach der Ausstattung?* Den Inhalt der herrlichen fünf oder sechs Lieder will man kennen lernen, und nach ihm *singen;* denn Gesang erhebt auch die hausknechtlichen und stiefelputzenden Herzen, wenn sie Sonntags Nachmittag in der freien Natur aufklopfen, und erhebt sie in die endlosen Himmel der Freude, bis sie wieder niedergerissen werden durch gleichgestimmte Feminina: Köchinnen, Hökerinnen usw. Zirngibl hat also einen ungeheuer großen Absatz, und kann sogleich auf einem großen Fuße leben. Seine Druckerei ist fortwährend beschäftigt, und Hunderte von kleinen Individuen bieten seine Verlagsartikel in allen Häusern, auf allen Märkten, auf allen Landstraßen feil – und diese kleinen Individuen nenne ich Zirngibler. Sie sind gekleidet wie jeder vollkommene Straßenjunge. Charakterisiren werde ich sie am besten durch eins ihrer Gespräche, welche zu belauschen man oft Gelegenheit findet.

* Obschon oft bei der Leonore eines Bürgers nach der Ausstattung gefragt wird. D. V.

Gespräche

Lebell. Peter. Fritze.

Peter: Na, Du bist en rechter Theekessel jewesen, Lebell, det de Dir bei Die mit eenen Dreier hast abspeisen lassen. Die Mamsell hätte wenigstens drei Heinrichs schlief bei de Neuvermählte jenommen.

Lebell: Ach Schafskopp, wat soll denn die mit so 'ne Menge Heinrichs machen?

Peter: Det jeht Dir nischt an, det wird se schon wissen! Wenn se dir man bezahlt, dann kann se damit machen wat se will.

Lebell: Na, se hat aber jar nich nach Heinrichs schlief bei de Neuvermählte jefragt, der stand blos mit druf uf de sechs neue Lieder, die meine Mutter noch in ihren alten Kommodenkasten zu liegen jehabt hat. Sie fragte blos nach »Freien is keen Pferdekoof« und da konnt ick ihr nich mehr anschmieren, weil ick man nur eenen Pferdekoof bei mir hatte.

Peter: Du, ich habe noch Eenen, draje ihr den geschwinde nach.

Fritze *(kommt dazu)*: Jebt euch keene Mühe; nu nimmt se nischt mehr, ick habe ihr eben det beste Leben beijebracht, det heeßt mit eenen illumnirten Nanten dabei, sonst hätt se't nich jenommen.

(Ein Dienstmädchen geht vorüber.)

Mamsellken, heda, koofen Se mir wat ab! Janz neue Lieder, jedruckt in dieses Jahr, eben erst aus der Fabrik jekommen, fühlen Se mal an, se sind noch janz frisch. Sechse vor'n Dreier! Suchen Se sich aus!

Dienstmädchen: Hast Du: »Willkommen o seliger Abend!« darunter?

Peter: Ne, damit kann ick nich dienen, ich habe meinen letzten selijen Abend da driben bei den Schuhmacher verkooft, der immer besoffen is. Aber warten Se mal! He Lebell, Fritze, habt ihr keene selije Abende mehr?

Beide: Ne, die sind uns ausjejangen.

Fritze: Da mußt Du Dir an de alte Elisabethen wenden, die hat ooch keene mehr.

Peter: Mach' keene schlechten Witze! Na Mamsellken, ick werde Ihnen morjen früh en paar selje Abende in't Haus bringen, suchen Se sich derweile wat anderes aus, nehmen Se'n »Jungfernkranz«, den können Se ja woll ooch jebrauchen?

Dienstmädchen: I wat soll ick 'n damit? Der is ja janz aus de Mode gekommen.

Peter: Na, wenn Se det meenen, denn will ick Ihnen een »Siegerkranz« jar nich anbieten. Aber wie is et'n mit »En hübsches Kind von funfzehn Jahren?«

Dienstmädchen: Ne, ne, laß man, ick koofe keens.

Peter: I warum denn nich, Mamsellken? Det hübsche Kind sollten Se doch von mir nehmen, det is so selten; da können Se manchmal Jahre warten, eh' ick Ihnen wieder eens bringen kann.

Und so weiter

Adolf Glaßbrenner, Zirngibler, in: Berlin wie es ist und – trinkt, 1832 ff. 6. Heft, S. 3–8.

Volksvergnügen in Moabit

... Schneidergesellen und Schustergesellen, Zinngießer und Schlosser, Bürstenbinder und Leineweber, Raschmacher und Töpfer, Korbmacher und Hökerinnen, Stiefelputzer und Hausknechte, kurz Alles, was Beine zum Laufen und Groschen zum Saufen hat, wandelt hinaus aus dem Wasser-, Potsdamer- oder Brandenburger Thore, Viele den Landweg einschlagend, der zwar beschwerlich aber sechs Dreier ersparend ist, die Meisten aber den Zelten im Thiergarten zu, an deren Ende die Schiffer mit ihren

grünen Gondeln warten. »Alle weile! Anjetzt jeht es ab!« schreien diese am Ufer der Spree durcheinander; ein Junge, barfuß, mit zerlöcherten Hosen und plundriger Jacke ruft: »Cigarro, meine Herren!« und trägt einen gefüllten Kasten, aus welchem die brennende Lunte herunterhängt; »Knoblauchswürste!« erschallts von dort, »na, dummer Junge, trete mir nich auf den Fuß!« hier; eine Mutter warnt ihre Tochter, sich beim Einsteigen schmutzig zu machen, hinten aus den Gondeln erschallen Leierkasten und Papajenoflöte; furchtbar stinkende, patriotische Blätter werden geraucht, am Bretterzaune aber steht ein Gensd'arme und beobachtet das ganze Lärmen mit ausdruckslosem Gesicht.

Endlich, nachdem der Schiffer wohl hundert Mal sein »Alleweile, jetzt jeht es ab!« geschrien, ist die Gondel, in deren Mitte noch eine Bank hineingeschoben, dicht mit freudedurstigen Menschen gefüllt, das Einsteigebrett wirds auf's Verdeck geschoben und die Anker werden gelichtet. Nehmt das grüne Schiff ohne alle Kanonen freundlich auf, ihr unsichtbaren Wogen der Spree und treibt es in die Ferne, laßt zur Linken im Thiergarten die vornehmen Leute in eleganten Equipagen vorüberjagen, gleitet nur sanft das Schiff hinüber nach dem jenseitigen Ufer, dorthin wo Moabit liegt, das kleine Land mit kleinen Eichen, grünen Wiesen, sandigen Wegen und zahllosen Wirthshäusern!

Die Ueberfahrt hat begonnen, die Pfeifen und Cigarren brennen lustig, für gebildete Nasen traurig; der Füselier hat seine Köchin im Arme und schaut mit dummen Augen in die Welt hinaus; der zierliche Schneider schneidet einer Nähmamsell die Kur, welche mit ihrer guten Freundin in der Mitte sitzt und sogleich begehrlich lächelt, als der Kleidermacher für Civil und Militair Miene machte, sich ihr liebesbegehrend zu nähern. Ein fester Schustergeselle begleitet mit etwas belegter Stimme den Gesang des Leierkästners und des Papajeno's, hält dabei die rechte Hand im Wasser, und spritzt einigen Köchinnen die Kleider voll, wenn es die Gelegenheit erlaubt ...

Kattundrucker *(schreit)*: Sie da, mit dem Leierkasten un de Papajenoflöte! Hören Sie uf mit die dummen Liebeslieder, die längst aus de Mode jekommen sind! Spielen Sie uns lieber unser Berliner Lied, wir wollen Alle mitsingen!

Alle: Ja, das Berliner Lied!

Hierauf spielen und singen die beiden Musikanten und die Passagiere stimmen mit ein:

Auf, ihr Brüder, laßt uns singen
unser Liedchen, das ihr wißt,
Doch die Spree soll Den verschlingen,
Der nur halb Berliner ist!
Fehlt uns auch noch Mancherlei,
Was zum Gotte nöthig sei:
Kopf und Herz am rechten Ort,
Kommt durch seine Welt man fort;

Darum, Brüder, stimmet ein,
Welches Glück, Berliner sein!

[Es folgen noch vier Verse]

Mit dem Ende dieses Gesanges ist das Ufer erreicht, die Musikanten bekommen hier und da einen halben Silbergroschen, die Schiffer ihr kleines Honorar für die Ueberfahrt, Alles, was sich heute »jöttlich amusiren« will, steigt aus und wandelt die kurze Allee hinunter bis zur »grünen Wiese«, beschattet von dichtbelaubten Eichen und Linden und belebt durch unschuldige Spiele und fröhlichen Gesang.

Die Bäume tragen hier ganz besondere Früchte: Leibröcke und Umschlagetücher, Stroh- und Filtz-Hüte, Hauben und Strickbeutel, von allen ist aber nur die letztere Frucht, deren eine Menge Abarten vorkommen, genießbar. Sobald die Schaale geöffnet, stößt man zuerst auf das Fleisch dieser Frucht, nämlich auf ein Stück Hammelfleisch, Kalbs- oder Rinderbraten, von der Natur oder von der Köchin sorgfältig in ein Blatt der Berliner Intelligenz eingewickelt. Zu beiden Seiten dieses Bratens erblickt man zwei große Semmeln, von der Vorsehung als milderndes Prinzip gegen den wildmachenden Genuß des Fleisches und den noch viel mehr anregenden Genuß eines tiefer liegenden Gegenstandes dort aufgestellt. Unter dem Fleische der in Rede stehenden Frucht liegt nämlich die »Schnapspulle«, eine breitgedrückte Blase von Glas, in welcher sich Branntewein befindet, und Branntewein ist bekanntlich das Alpha und Omega, die Lebensachse des Berliner Volkes.

Wer eine Gans gestohlen hat,
Der ist ein Dieb,
Und wer sie mir dann wiederbringt,
Den hab' ich lieb,
Da steht der Gänsedieb!

singt dort ein Kreis von Herren und Damen, wie sie sich nennen, ein bewegter Kreis von buntgeschmückten Köchinnen und früchtetragenden Mädchen, von Gesellen und Bedienten aller Art. So lange der Gesang dieser fünf Verse währt, dreht sich die menschliche Kette um den Gänsedieb, welcher in der Mitte steht, dann lassen sie sich plötzlich los, das Männchen greift nach einem fremden Weibchen, das Weibchen nach einem fremden Männchen, und dasjenige Wesen, welches nicht so glücklich war, ein anderes Geschlecht zu erwischen, ist der Gänsedieb, – oft eben der, der keine Gans genommen hat ...

Aber was singen sie dort, sie, in deren Mitte ein Mann mit verbundenen Augen geht, und mit einem Stocke irgend ein Frauenzimmer zu berühren sucht? Treten wir näher!

Amor ging und wollte sich erquicken,
Doch das Ding, das wollte sich nicht schicken;
Er ging wieder,
Auf und nieder,
Bis er seine Schöne fand! :/:

Ihn'n zu dienen bin ich hier erschienen, :/:
Und dies Händchen
Soll ein Pfändchen
Unsrer treusten Liebe sein. :/:

Mehrere Male sieht man den blinden Liebesritter vergebens stoßen und schlagen, ehe er auf ein weibliches Wesen trifft. Jetzt ist es ihm endlich gelungen, die Getroffene umfaßt ihn mit Wonne und dicken Händen, spaziert mit ihm im bunten Kreise herum, und singt mit ihm:

Ach, ach, ach, mein allerliebstes Kindchen!
Reich' mir doch dein zuckersüßes Mündchen!
Fein gelinde,
Fein geschwinde,
Denn es geht zum Hochzeitstanz!

Schmatz! da hat der befreite Ritter einen Kuß weg, der sich gewaschen hat, einen Kuß von zwei dicken, strotzenden, dunkelrothen Lippen; einen Kuß, der acht Tage hindurch Spuren zurückläßt, entweder innerlich, oder äußerlich! Zwanzig Schritte weiter spielen die gemüthlichen Leute Blindekuh, wieder zwanzig Schritte weiter Bäumchen-Verwechseln, rechts geht der Plumpsack herum, links sucht eine maurergesellige Katze ein Hausmädchen-Mäuschen zu erhaschen, hier und dort liegt eine jubelnde Gruppe im Grase, ein Betrunkener auf der Nase, links und rechts aber, hinter den breiten Alleen, steht Wirthshaus neben Wirthshaus. In diesen ertönen Geigen und Bässe, Trompeten und Clarinetten, und Alles, was nicht unter Gottes blauem Himmel spielt, tanzt hier unter der gläsernen Krone seinen Walzer und seine Galoppade; schmiegt sich einerseits schwitzend an die Brust des geliebten, taback- und schnapsduftenden Mannes, und schreit andererseits sein Juchhe während des wilden Drehens, knallt mit den Absätzen auf die Erde und bezahlt, sobald die Klingel der Musikanten ertönt, seinen Silbersechser für das genossene Vergnügen.

Die Rückkehr

(Es ist ziemlich finster geworden. Mehrere hundert Männer und Weiber ziehen fröhlich durch die sandigen Wege nach Hause, die meisten Arm in Arm. Halb-Betrunkene haben die Flasche in der Hand und kreischen von Zeit zu Zeit ihr Juchhe! Die Total-Betrunkenen werden von ihren Freunden geführt. Man singt, schreit und lacht ohne Aufhören.)

Ein Trupp Schuhmacher *(mehr brüllend als singend)*:

Freut Euch des Lebens,
Weil noch das Lämpchen glüht;
Pflücket die Rose,
Eh sie verblüht!

Eine Stimme: Ne, ick sage Dir, Bruder, det hat mir gewurmt! Ick wollte Dir mal den Feinen spielen, un jehe Dir also in die Kneipe, wo Anstand sitzt. Ick denke, Kümmel kannste hier nich drinken, Du wirscht Dir 'n Jlas Zuckerwasser jeben lassen. Wat meenste, wat ick davor habe blechen müssen? Zwee Jroschen Courant! sag' ick Dir. Wat sag' ick also zu die jrüne Schürze, »zwee Jroschen Courant!« sag ick. »Na, wenn det Glas Wasser zwee Jroschen Courant kost't, denn sagen Sie mir mal, wat kost'en denn en Wolkenbruch?«

Eine Frau: Herjees, August, wo hast'en de Mathilde jelassen?

Der Mann: Na, wo krabbelt'en die Jöre wieder rum? *(schreit)* Thilde! Thilde!

Die Frau: Siehste, so biste! Na komm' Du mir zu Hause, du besoffener Kerrel! Mit dir wird' ick Ehe spielen, Du sollst Dir wundern!

Schlosser: Sehste, Kattundrucker, wenn De noch eenen Mucks dhust, so stech' ick Dir 'ne Quabbe, det Du Dir – *(er sucht nach einem frappanten Ausdruck.)* det Du Dir, det Dir, det Du Dir, det Dir dreizehn Dage nicht durschtern dhut!

Kattundrucker: Du bist'n Schafskopp erster Klasse, mit Eichenlaub! (*sie prügeln sich.*)

Ein tiefer Baß: Schwenneberjer, da is Keilerei! *(er streift sich die Aermel auf.)* Da wer' ick mir amusieren!

Mehrere Weiber *(singen)*:

Willkommen, o seliger Abend,
Dem Herzen, das froh Dich begrüßt!
Du bist so erquickend, so labend,
Drum sei uns von Herzen gegrüßt!

Tambour: Ne, sehn Se, Kleppern, wenn ick Ihnen des verjesse, so ...

Kleppern *(lacht höhnisch)*: Ne, bild't sich so'n Kalbsfellkünstler wat in! Jotteken, anjehender Paukante, Sie jammern mir, wenn Sie jlooben, vor Sechsdreier Auslajen hätte man ein Recht auf ein anständijes Mächen!

Eine Stimme: Juuuchhe! alle Damens sollen leben! – hoch!

Mehrere Weiber: Schön Dank, besoffener Jüngling!

Ein Betrunkener: Liram, Larum, Löffelstiel, Alte Weiber fressen viel!

Sein Freund: Na, Du scheinst mir ooch etwas schwer zu sind?

Der Betrunkene: Ochsich! Ick bin meiner Sinne kaum noch Lehrjunge, viel weniger Meester! ...

Viele Männer und Weiber *(singend)*:

So leben wir, so leben wir,
So leben wir alle Tage,
In der allerschönsten
Sauf-Compagnie!

Ein Trupp Handwerker: Hurrah! Juchhe!

Rimpel *(vor einer Hausthür)*: Ju'n Nacht, Charlotteken! Jieb mir noch eenen Kuß! *(Sie küssen sich.)* Na hör' mal, was ick Dir noch sagen wollte wejen Deinen Dischler! Det sag ick Dir, so wie ick ihn zu sehen krieje, besieht er Holz, dabei bleibt es.

Nachtwächter: Na wie is Des hier: Entweder rin oder raus! Ick muß zuschließen, et is Zehne!

Rimpel: Na na, na na, sachte! Sie kommen doch noch früh jenuch uf de Treppe zum Schlafen! Jun Nacht, Charlotteken, schlaf wohl! Morjen um Achte!

Charlotte: Ick will sehen, ob es möchlich is! Jun Nacht, lieber Rimpel!

Adolf Glaßbrenner, Moabit, in: Berlin wie es ist und – trinkt, 1832 ff., 10. Heft, S. 4–6, 11, 13, 34–39.

Berliner Straßenrufe am Morgen

... Es ist vier Uhr Morgens: der alte pelzeingehüllte Nachtwächter pfeift die Nacht aus und überläßt den Tag sich selbst und seinen Launen; die Waschfrauen kommen mit ihren Laternen; die Gasbeamten mit ihren Leitern löschen das künstliche Licht und wundern sich, daß die Sonne gratis brennt. Die Bäckerburschen öffnen das Gewölbe ihres Herrn und bringen den in der Nähe wohnenden Victualienhändlern ihr tägliches Brod, ihre täglichen Semmeln, Milchbrodte, Zwiebäcke, Schrippen und Salzkuchen. Die Bauerfrauen der nächsten Dörfer kommen mit ihren Milchkarren, von Hunden oder Pferden gezogen, und bringen das, zu dem die Kuh in der Welt ist. Leise geht hier und dort eine Hausthür auf, Handlanger und Gesellen gehen an die Arbeit. Die Häuser erwachen nach und nach, schütteln die Träume aus den Dächern und recken die Glieder; die Riegel der Fenster und Läden klirren auseinander. Alles geht an die Pflicht des Tages, ohne die letzte Schaale Kaffee mit dem Gedanken zu verschlucken, daß man nun ein Stück Weltgeschichte machen helfen muß. Die Stiefelputzer eilen mit Wichse und Bürste von Herrn zu Herrn. Der Barbier drüben aus dem Hause schmeißt den weißen Schaum der Seife aus der blechernen Capsel auf die Straße und sich selbst in einen burschikosen Gang, damit ihn Unkundige für einen Studio halten; flinker säuselt noch der langbeinige Friseur, welcher die kohlschwarzen Haare der schönen Sängerin an der Ecke in zierliche Flechten zu bringen hat. Drüben an dem Bau ist Alles beschäftigt; man trägt und karrt und kalkt an einer neuen Hütte, in wel-

cher Menschen geboren werden und sterben sollen, um inzwischen Miethabgaben zu geben …

Nun wird es lebendiger und immer lebendiger. Die Eckensteher taumeln schon vor den Schnapsläden; die Brauerknechte jagen mit langen Tonnenbeladenen Wagen durch die Stadt und bringen den Tabagiewirthen und Victualienhändlern das vortreffliche Weißbier; auch die Destillateure, die Priester Bachus II., laden ihre Fässer auf und sorgen für Witz und Rohheit; Militair zieht mit lärmender Musik durch die Straßen, zu Fuß und zu Pferde. Die hübschen Tänzerinnen fahren zur Probe, damit sie sich nicht erkälten und Abends ihre Füße nicht heiser werden. Die Zettelankleber, mit kleiner Leiter und Kleisterfaß, benachrichtigen die Berliner durch große Affichen »wat heute los is«, »wat jejeben wird« und »wo se heute den Dollen ausdreiben«.

Musikanten, blinde und lahme, gehen in die Höfe und erspielen oder ersingen sich ein paar Pfennige, die ihnen bald aus diesem, bald aus jenem Fenster zufliegen; jener Schneiderbursche, welcher so eben von seiner Meisterin eine Maulschelle empfing und zur Thür hinausgeworfen wurde, hört zu einer alten Harfe von kreischender Stimme das Lied:

Was soll ich in der Fremde thun?
Es ist ja hier so schön!
Sie reichte mir die zarte Hand
Und sprach: nun kannst du gehn!

Die Höker und Hökerinnen rufen ihre Waaren aus, die Männer im tiefsten Basse, die Weiber mit heiser kreischender Stimme; je nachdem die Jahreszeiten wechseln, hört man: »Beeren, Beeren, Beeren!« »Kiirsch, Kiirsch!« »Eepel, Eepel, Eepel!«[1] »Koft Pflaum!« »Radi, Radi, Radi!«[2] »Rüberett, Rüberett!«[3] »Biicklingeeh!« »Stiint, koof Stiint!«[4] »Spandauer Zimmtprätzel, Spandur!« »Flootmeliek!«[5] »Neun-Ogen!« »Fiisch, Fiisch« »Karebsa Krebs!« Die fortlaufenden Handelsartikel und Ausrufungen dagegen sind: »Koof Beß, Beß!«[6] »Sand, weißen Sand!« »Klamir, Klamm!«[7] »Koof Stitz, Stitz!«[8] »Kien, Kien!« Der Lumpensammler, genannt Plundermatz, karrt seinen Kasten langsam von Haus zu Haus, pfeift und ruft: »Plundern, bring Plun!« Die mit alten zerrissenen Hemden, Tuchflicken und anderen Embryo's der Literatur und der Intelligenz herantretenden

Weiber und Kinder erhalten von diesem wichtigen Staatsmanne Stecknadeln, Zwirn, Fingerhüte u.s.w. Der Gypsfigurenhändler trägt auf seinem Kopf ein langes Brett, auf welchem die Büsten fürstlicher Häupter, Schiller, Göthe, die medicäische Venus, ein großer Hund, mehrere die Köpfe bewegenden Katzen, und andere Figuren stehen, und schreit: »Figurika, schöne Figurik kaaf!« Auch der Bürstenbinder trägt seine Waaren durch die Stadt und ruft: »Bürst, Bürst!« Der Nadler »Mausefallen, Brille, Nähnadel, wer kauft,« und der Kesselflicker setzt sich mit seinen rußigen Weibern und Kindern vor einem Hause nieder, schnarrt seinen Spruch: »Ha'n Se nischt zu löthen, Theekessel auszukloopen, Löffel zu gießen, Töpfe zu flechten, Lampen zu löthen?« schnell herunter und klopft und flechtet und löthet dann auf offener Straße mit Hülfe eines Kohlentopfes.

1 Äpfel. 2 Radieschen. 3 Rettiche. 4 Stinte, kleine Fische. 5 Schafmilch. 6 Besen. 7 Klammern. 8 Stützen, zum Aufhängen der Wäsche. D. V.

Adolf Glaßbrenner, Straßenbilder, in: Berlin wie es ist und – trinkt, 1832 ff., 11. Heft, S. 6–10.

Die Currende

Mehrere Knaben mit schwarzen, dreieckigen Hüten und Mänteln gehen von Haus zu Haus, gruppiren sich um ihren Führer und singen. Inzwischen springt Einer von ihnen zu den Leuten, welche sich nolens volens ansingen lassen müssen, und bittet um eine kleine Gabe. Die Tenore sind ganz kleine Jungen; und die Baritonisten etwas größere; den Baß besorgt der alte versoffene und krummbeinige Führer allein, und läßt sich nur dann in seinem zarten Gebrüll unterbrechen, wenn der Sängerchor unartig wird, oder ein Glied desselben den Verdienst, welcher oft in Materialien besteht, gemüthlich verzehrt.

Führer (den Ton angebend): Ueb' –

Chor und Führer:

»Ueb immer Treu und Redlichkeit,
»Bis an dein kühles Grab,
»Und weiche keinen –

Führer (wackelt auf einen Jungen los, reißt ihm einen Salzkuchen aus der Hand und giebt ihm einen Katzenkopf): Verdammter Bengel, ick schmeiße Dir jleich – (singt wieder im tiefsten Basse):

»Finger breit
»Von Gottes Wegen ab,
»Von Gottes Wegen ab.«

Lof darin, Bengel, bei den Schlächter, un seh' zu, wat de krigst.

»Dann wirst du wie auf grüner Au,
»Durch's Erdenleben gehn;
»Dann –

Ein Tenor: Na, det laßt de sind, dummer Schafskopp!

Ein Bariton: Wenn de stoßt, stech ick dir ne Bremse. *(Er holt mit der Hand aus.)*

Führer *(auf sie losfahrend)*: Na wat is hier wieder los! Ruhig, verfluchte Bengels –

»kannst du ohne Furcht und Grau
»Dem Tod in's Auge sehn,
»Dem Tod –

(Zu dem Sammler): Infamige Kröte, wirst du die Leberwurst nich anknabbern! Jleich giebste her, Jierschlunk!

»Dem Bösewicht wird Alles schwer,
»Er thue, was –

Wat stechst Du da in, Reeseler? Mach mal de Hände uf!

Ein Tenorist: Det sind sechs Dreier, die mir da drin ein Mann für mir alleene jeschenkt hat.

Führer: Wat, vor dir alleene? Willste gleich rausrücken, du Hallunke, Du! Wovor jloobsten, det ick mir hier mit Euch de Ohren voll singe, *(steckt das Geld ein)* Schafskopp!

»was er thu';
»Das Laster treibt ihn hin und her,
»Und läßt ihm keine Ruh,
»Und läßt ihm keine Ruh.«

Sie nehmen sämmtlich die Hüte ab, und stellen sich vor dem nächsten Hause auf. Unterweges spricht der Führer mit zornglühendem Gesicht zum Chor. Imfamigte Jungens nu sag ick' euch zum letzten Mal *(er nimmt die Schnapsflasche aus der Tasche und trinkt.)*, wenn Ihr nur nich Allens an Euren Herrn abliefert und Euch orndlich bedragt, so schlag' ick' Euch Eure dummen Köppe in, dumme Jungens! *(einstimmend:)* »Laßt –

»Laßt uns, Ihr Brüder, Weisheit erhöhn,
»Singet Ihr Lieder, feurig und schön.«

Adolf Glaßbrenner, Straßenbilder. Einzelne Bilder, in: Berlin wie es ist und – trinkt, 1832 ff., Heft 11, S. 9–10.

Bänkelsang auf dem Schützenplatz

Frau Piepelich *(hat einen kleinen Tisch voll periodischer Literatur und ein großes aufgestelltes Bild neben sich, vor dem sie mit einem spanischen Rohre steht, und auf die malerisch ausgeführte Begebenheit einer Mordthat deutet. Jedes Mal, sobald sie ihre Erklärung beendet, sammelt ihr Mann auf seinem Teller einige Pfennige von den Umstehenden. Diese sind, so lange der pathetische Vortrag jener grausigen Geschichte dauert, sehr neugierig und drängen sich in einen immer engern Kreis zusammen; sobald aber der Teller naht, Ziehen sie sich bescheiden zurück. Frau Piepelich mit kreischender Stimme und, besonders bei den Nebendingen, mit dem lebhaftesten Gefühle,)*: Immer ran, meine Herrschaften! Höchst traurige Beschreibung einer scheußlichen Bejebenheit, von der Erzählung einer sechsfachen Mordthat, welche sich am 2ten Feberwar Ein Dausend Acht Hundert un 35 zujedragen hat zu Amsterdam im Königreich Holland! Merkwürdig zu hören vor jedes Vater- und Mutterherz.

Herr Piepelich *(mit vielem Kupfer im Gesicht und lallender Sprache)*: Höchst traurije Beschreibung einer scheußlichen Bejebenheit von der Erzählung einer sechsfachen Mordthat, welche sich am 2ten Feberwar Ein Dausend Acht Hundert un 35 zujedragen hat zu Amsterdam im Königreich Holland! Merkwürdig zu hören vor jedes Vater- und Mutterherz!

Frau Piepelich *(mit dem spanischen Rohre auf die einzelnen Scenen des Bildes zeigend)*: Sie sehen hier, meine Herrschaften, einen vermöjenden Juwelier und Joldarbeiter mit sechs Kindern und seine Jattin jlücklich leben. Sie sitzen um einen Tisch und essen das Mittagsbrod. Es ist auch der Sohn von blühenden 21 Jahren drunter, welcher das Jlück dieser Familie stört, indem er sie sämmtlich ermordet bis auf einem dreijährjen kleinen Bruder von die Familie. Dieser Sohn war nämlich in einer Schuhmachersdochter verliebt, welche hier steht, und hatte sie beschwängert. Allein der Vater und die Mutter dieses Sohnes wollten die Einwilljung zu diese Heirath nich jeben und sagten ihm, er sollte sich nach seinem Stande vermählen, indem die Schuhmachersdochter zu niedrig wäre. Aus Wuth bejeht der Sohn die jräßliche Mordthat, insofern Sie jefälligst einen Blick auf das Jemälde werfen. In der Nacht, wo Alles schläft, ermordet er seinen Vater, seine Mutter und vier Jeschwister, und weil sein Blutdurst nich enden will, so stürzt er nach die Kammer, wo der dreijährje Bruder bei das Dienstmädchen schläft und diese, vom Lärm und durch Jetümmel aufjewacht, stand mit einem Blasrohr an der Kammerthür und rettete auf dieser Art das Leben sowohl von sie als das Kind. Sie sehen hier, wie der Mörder in der Stadt Sanct Niklaus in Flandern jefunden, jearretirt und jeschlossen nach Amsterdam jeführt wird, und wie er im Jefängnis das Jeständnis ablegt. Nach Verurtheilung zur Julejottiene wird er hier am 3ten März 1835 hinjerichtet. So straft Jott die Unbesonnenheit!*

*Genau nach der gedruckten, bei Trowitzsch und Sohn erschienenen Beschreibung, nur mit wenigen, den mündlichen Vortrag charakterisierenden Aenderungen in Construktion und Betonung. Das nachfolgende Lied ist buchstäblich wiedergegeben. D. B.

Das Lied darauf heißt:

Kommt Menschen, hört dies traur'ge Lied,
Mit Thränen muß ich's singen!
Hört, was in Amsterdam gesche'n,
Was Böses kann gelingen!!!
Ein Goldschmidt hatte einen Sohn,
Vernehmet hier der Arbeit Lohn!
Was doch nicht all' geschehen kann!
Ist man oft selbst nicht Schuld daran?

So geht's auch diesem reichen Mann,
Denkt über seine Leiden;
Er bild't sich ein, er sei Sultan,
Und denkt nur über Freuden;
Doch sein Sohn der kam dreimal selbst,
Hielt um die Schusterstochter an;
Er liebte sie und was geschah?
Der Vater sagte zur Eh' nicht ja!

Das Mädchen war dem Vater arm,
Sein Stolz war nicht zu beugen;
Des Sohnes Herz, durch Treue warm –
Groß waren seine Leiden!
Weinend sieht er sein Mädchen an,
Sie schmieden sich nun einen Plan;
Diesen hier zu vernehmen,
Muß sich die Welt nicht schämen.

Die Nacht bricht an, man ruhet sanft,
Man ahnet keine Leiden.
Sein Sohn wählt's Messer, geht voran
Schneid't Vater, Mutter, beiden
Im Schlafe, ach! die Gurgel ab,
Und läßt noch nicht vom Morden ab;
Er find't am Morden noch Plaisir,
Mordet noch seiner Geschwister vier.

Nun eilte er der Kammer zu,
Wo's Küchenmädchen ruhte;
Doch diese war nicht mehr in Ruh',
Sie sich zu retten suchte.
Ein kleines Knäblein von drei Jahr
Auch mit ihr in dem Zimmer war,
Sie zog den Schlüssel aus der Thür,
Der Mörder stand beschämt dafür.

Sie schreit um Hülf, der Tag bricht an,
Die Nachbarn kommen eilig.
Was sieht man hier? Ein Mord gethan!
Das Blut strömt hier so häufig.
Man siehet rechts den Vatermord
Und links, o Gott! den Muttermord;
Im Blute schwimmen auch noch hier
Ihr' Kinder, an der Zahle vier.

Nun eilet auch die Polizei,
Dem Mörder nachzuspüren,
Mit hast'gen Schritten hier herbei;
Das Mädchen sagt die Spuren.
Fruchtlos setzt man den Mörder nach,
Man höret nur ein leeres Ach!
Es folgen hier den Leichen nach
Viel Tausende bis an das Grab.

Gensd'armen lassen keine Ruh',
Dem Mörder nachzusetzen.
Zu St. Niklaus findet man ihn,
Arr'tirt ihn ohn Verletzen.
Mit seinem Mädchen wohlbedacht,
Ward er nach Amsterdam gebracht;
Bekennet gleich all' sein Vergehn,
Und hört nicht auf für sie zu flehn.

Das Urtheil ward ihm bald gemacht,
Sterben war Richterstimme;
Ein Priester ward ihm zugebracht,
Starb nicht im Gottesgrimme.
Drum, Eltern, denket doch recht nach
Behandelt keinen Sohn mit Schmach
Die Liebe ist ein Wunderding –
Sagt lieber ja, eh es mißlingt.

Herr Piepelich *(mit dem Teller klappernd)*: Wollen Se de Jüte haben, meine Herrschaften: die traurige Beschreibung is zu Ende.

Adolf Glaßbrenner, Der Schützenplatz, in: Buntes Berlin, 1837 ff., Heft 12, S. 39–44.

Im Tabagietheater
(vor der Vorstellung)

Als vor einigen Jahren dies Theater eröffnet wurde, wachte daselbst ein so ausgelassener Humor, eine solche Ungebundenheit auf, wie sie sich bisher niemals in Berlin gezeigt hatten. Angesehene, gebildete Männer kamen in jenem Tabagie-Theater zusammen, trieben allerhand dummes Zeug und lachten aus voller Brust über die unsinnigsten Späße. Es war ein Carneval ohne Masken. Der Wirth hatte die Erlaubniß erhalten, kleine Ballets und Vaudeville's zu geben, deren Ausführung natürlicherweise so beschaffen war, daß sich das Publikum den Genuß selber bereiten mußte. Das geschah denn auch in vollem Maaße. Schon um 6 Uhr Abends, zwei Stunden vor dem Anfange der Komödie, war der Saal zur Hälfte von Künstlern, Gelehrten, Beamten, Kaufleuten, Studenten usw., zur Hälfte, – auf der Gallerie – von mehr oder minder leichtsinnigen weiblichen Individuen und fröhlichen Gesellen besetzt. Jede allgemein bekannte Person, welche in den Saal trat, wurde mit Jubel begrüßt. *So weit es die Schriftsprache gestattet,* sei es hier versucht, eine leichte Skizze dieser »Gräbert'schen Abende« zu geben.

Ein Herr *(schreiend)*: Da kommt B ... ! ... ! Es lebe B ... !

Das ganze Publikum: Es lebe B ... !

B. *(lächelnd)*: Guten Abend! Guten Abend! Ich hoffe, meine Herrschaften, daß Sie später meinen – eben so sehr wie jetzt meinen Eintritt beklatschen werden. *(Allgemeines Gelächter und Bravorufen.)*

Eine tiefe Baßstimme: Musikanten, den Dessauer!

Das Publikum: Dessauer! Dessauer!

Eine Stimme: Des süße!
(Gelächter; das Orchester spielt.)

Das Publikum *(singend)*: So leben wir, so leben wir, so leben wir alle Tage!
(Ein alter Filzhut fliegt über die Köpfe.)

Ein Beamter: Herrjeh, mein Hut!

Ein Gelehrter: Ja, das hilft nichts! Der Hut, welcher hier ergriffen wird, ist verloren.

Das Publikum: Ein Filz, ein Filz! He, hierher! hierher! Hurrah, ein Filz! Nieder mit dem Filz! Keinen Filz mehr!
(Der Hut wird in zwanzig Stücke zerrissen, die nun einzeln hin und her geworfen werden.)

Eine Stimme *(mit Pathos)*: Die Kerschte* is nich mehr! Sein letzter Seufezer war: Haare!
(Tolles Gelächter.)

Eine andere Stimme: Stille Musik! *(singend)*: Filz is dodt, Filz is dodt, Kerschte liegt im Sterben!

Das Publikum *(mitsingend)*: Schwerenoth, Schwerenoth, da is nischt zu erben!

Ein Künstler: Da kommt G .....! Es lebe G .....!

Das Publikum *(schreiend)*: Es lebe G .....! Hoch! Hoch! Und zum dritteretitten Male hoch!

Eine Stimme: Meine Herrschaften, kennen Sie den neuesten Witz.

Das Publikum: Ne!

Die Stimme: Die Staatszeitung ist verboten!
(Gelächter.)

Eine andere Stimme: Wissen Sie, welches die freieste Monarchie ist?

Das Publikum: Ne! Sehr ne!

Dieselbe Stimme: China! Da ist der Kaiser am beschränktesten.
(Gelächter, Bravorufen.)

Eine dritte Stimme: Wissen Sie meine Herren, welches das glücklichste Volk in Deutschland ist?

Das Publikum: Ne! Sehr ne! Ungeheuer ne!

Dieselbe Stimme: Ich ooch nich!
(Ein kleiner Teil von einem Hammel fliegt nach der Gallerie hinauf.)

Ein Baß: Jule, fang' uf!
(Großes Gelächter.)

Eine höchst dünne Stimme:
Was ist das Leben ohne Liebesglanz?
Ein abjeknabberter Ham ....

B. *(ihn unterbrechend)*: Wollen wir vielleicht zur Abwechslung ein freies Leben singen?

Das Publikum: Ja! Musik! Musik! Ein freies Leben führen wir!
(Allgemeiner Gesang mit sehr vielen komischen Unterbrechungen. Der Jubel geht in dieser Weise fort, bis endlich die Glocke ertönt und der Vorhang in die Höhe fliegt.) ...

* Volksausdruck für einen abgetragenen Hut. D. V.

Adolf Glaßbrenner, Theater bei Gräbert, in: Buntes Berlin, Berlin 1837 ff., 13. Heft, S. 42–45.

Der Leiermann
Eine Episode

Der Besitzer eines Winselkastens, Leierkasten genannt, hat sich in einer Seitenstraße aufgestellt; viel Zuschauer sind um ihn versammelt.

Leiermann *(Nach Beendigung einer kurzen Introduction der Drehorgel singt er mit heiserer Stimme)*:

Ich bin der große Oekonom,
Wer etwas lernen will, der komm
Zu mir, ich practizire sie
Die neuste Oekonomie.

Nachspiel.

Die Walzer der Drehorgel sind schadhaft, so daß sich beim Schluß des Refrains nur unartikulirte Töne hören lassen.

Ein Schusterjunge: Männeken ihr Winselkasten hat den Schluck-uf.

Leiermann *(Während der Introducktion zum zweiten Verse)*: Dummer Junge störe den Vortrag nich, sonst were ick dir ufstoßen, daß de de erschte acht Dage den Schluck-uf nich los weren sollst. *(Singt:)*

Mein Hut seht ökonomisch aus,
Er dient zu's Obdach Ratz und Maus.
Auch berschte ich ihn niemals rein,
Die Berschten jar zu dheuer sein.

Nachspiel.

Eine Köchin: Is das een Galopp?

Leiermann: Se kennen ooch Musurek nach danzen. *(Singt:)*

Am Rock hält mir kein Knopfloch mehr,
Die Aermel sind von Futter leer.

Mehrere Jungen *(accompagniren)*.

Die Farbe dran hält man für grau,
– Maul gehalten.
Ein Andrer schwört es wäre blau.

Nachspiel.

Schusterjunge: Sie missen ihn des Morgens een roh Ei geben, daß die Stimme klar werd, der Winselkasten hat sich verkält't.

Leiermann: Nachher wer ick een Verhältniß mit dir anknippern un mir freundschaftlich mit dir was verzählen, ruppiger Junge. *(Singt:)*

Die Weste ist von Kasemir,
Die Seitentheile fehlen mir,
So drugs das preußische Milletär,
Drum kränkts auch mir nich eben sehr.

Nachspiel.

Er präsentirt seinen Hut, einige werfen Geld hinein, andere drücken sich auf die Seite. Der Leiermann mit einem Seitenblick auf einen fein gekleideten Herrn der dem Gesang zugehört:

Soll ich ihn vielleicht een Dhaler wechseln.

Schusterjunge: Ooch erst kleen Geld in de Büchse haben.

Leiermann: Nachher were ick dir in de Büchse sehen lassen, du sollst globen du kickst aus Prinz Heinrichs Palais *(Singt:)*

Auch Hemden hatt ich, ehmals drei,

Schusterjunge *(unterbricht ihn)*: Herr Vertuose se missen mal de Walze mit Kolofonium einreiben.

Leiermann (weiter singend):

Doch aber sind se schon anzwei;
Es drug sie schon mein Großpapa,
Wohl an die drei und zwanzig Jahr.

Nachspiel.

Ein Nante *(mit heiserer Stimme)*: Heeren se mal Herr Kappelmeester, is denn des Lied vor de Jugend reiferen Alters, oder vor de erwachsene Kindheit.

Leiermann: Meintwegen ooch vor de verwachsene Kindheit.

Eine Köchin: Kennen se nich des »Scheen Hannchen?«

Leiermann: Steeren se mir nich, eens nacht andere. *(Leiermann singt)*

Die Strümpfe sind zum Ueberfluß,

Schusterjunge *(ihn unterbrechend)*: Heeren se mal des Lied scheint mir doch sehr von Zaum gebrochen.

Leiermann: Wirschte nich balle die koddrige Schnauze halten, sonst wer ick eenen Knippel von'en Zaum brechen. *(Singt weiter)*

Denn sie verderben nur den Fuß.
Auch zwick ich selber meinen Bart,
Weil dadurch wird viel Geld erspart.

Schusterjunge: Stille jetzt kommt des Adajio.

Leiermann *(Packt den Schusterjungen mit der einen Hand, während er mit der Andern den Refrain orgelt)*: Warte du dehmlicher Junge, ick wer dir jetzt anstreichen mit eenen von'en Zaum gebrochenen Knippel was es heeßt Leute un Künstler in ihren Beruf steeren. *(Prügelt ihn.)* Des is vor des rohe Ei, des vor den Schluck-uf, des vor den Kolofonium – un des kannste vor dir behalten.

Schusterjunge *(sich losreißend)*: Männecken noch vorn Sechser Adajio.

Leiermann *(geht musicirend weiter).*

Der Leiermann. Eine Episode, in: Nante Strumpfs hinterlassene Papiere, herausgegeben von und zum Besten seiner strumpflosen Familie. IV. Band. Nante Strumpfs Weltgang. In Berlin. Zweites Heft. Berlin 1839, S. 19–22, Verfasser Ludwig Lenz, vgl. Hermann Kügler, Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 3 (1952), S. 26.

Die Bettelmusikanten

Wie noch heute, war auch vor und um 1848 der schreiende und plärrende Leierkasten dasjenige Musik-Instrument, welches am häufigsten den Bewohnern Berlins sich aufdrängte, denn damals herrschte in Betreff dieses Hofmusikantenthums eine Art Gewerbefreiheit, während jetzt, nach dem französischen Kriege, die Erlaubniß, die Ohren der Hofbewohner zu malträitiren, nur invaliden und sonst erwerbsunfähigen Leuten, Krüppeln, Greisen ec. ertheilt wird. Der »Italiener«, der uns das »Präludium von Bach«, die »Weiße Dame«, das Gebet der Agathe aus dem »Freischütz« – (»Schreifritz« sagt der Berliner) – und andere schöne Arien vorspielt, war damals noch etwas Unbekanntes und mancher Kunstmäcen ärgerte sich sogar bei ihrem ersten Auftreten, daß »so schöne Dinger sogar auf den Leierkasten« gebracht, also nach seiner Meinung herabgewürdigt würden. Nach und nach hat man sich aber daran gewöhnt, auch den Armen solche niegeahnte Opernmelodien hören zu lassen, und der Sinn für das Innige und Erhabene in der Musik ist auch in die Seelen der Proletarier eingedrungen, so daß der Italiener-Leierkasten vor allen anderen gern gehört wird und seine Arien wohl auch hier und da von gutbeanlagten Lehrburschen aller Art nachgepfiffen und auf der Straße von Bäcker- und Schusterjungen »in aller Herrjottsmorjenfrühe« zum Besten gegeben werden. Die Stelle der Qualität vertrat früher mehr die Quantität der Musik, und dieser oder jener Leiermann hatte entweder eine Panpfeife zur Begleitung seiner Gassenhauermelodien oder, wenn er sich nicht selbst für sangesfähig genug hielt, noch einen Jungen oder eine andere »Jröhlkehle« bei sich, um das

Schreiende und Blökende seiner Musik nur noch ohrenzerreißender und nervenzerrüttender zu machen. Es ist unglaublich, was in dieser Beziehung manchmal den stillen Hausbewohnern Berlins noch heute zugemuthet wird in der Meinung, ihnen einen wirklichen Kunstgenuß zu bieten: Daher war es auch eine wahre Erholung, wenn einmal statt des schrecklichen Leierkastens eine Gruppe anderer Musikanten mit Blechmusik, z.B. reisende »Bergleute«, oder ein paar Militär-Invaliden mit Flöte, Geige ec. erschienen, die das alte schöne Polenlied: »Denkst Du daran, mein Lagienka«, oder ein noch älteres aus dem napoleonischen Feldzuge, unter hübscher und lebhafter Musikbegleitung gefühlvoll und exakt vortrugen. Damals durfte die schlechteste Musik auch noch öffentlich auf der Gasse verübt werden, und vor mancher Boutike, in der getanzt werden sollte, mußte des Raumes wegen der Leierkasten sich auf der Straße über dem Rinnstein aufstellen, um von dort seine weithin dringenden Töne auch durch die geöffneten Boutikenfenster zum schnell improvisierten Reigen erschallen zu lassen. – Oeffentlich sah man damals auch noch viele alte Harfenisten und Harfenistinnen, die in regelmäßigen Zwischenräumen vor gewissen Hausern ihr Gezirp und Gewimmer anstimmten, bis ihnen die erwartete Gabe gereicht war, worauf sie dann einen anderen Bewohner der Gasse mit ihrem Saitenspiel heimsuchten, bis auch dieser sie durch einen kleinen landesüblichen Obolus selbst in eine gute Stimmung versetzt hatte. – Auch der Dudelsack mit seinem monotonen Gewimmer und Gesumse trat zuweilen auf, und während vielleicht einer der paarweise auftretenden Savoyarden denselben und sich selbst tanzend drehte, suchte ein zweiter dieser Vagabunden die Aufmerksamkeit der neugierig aus dem Fenster blickenden Zuschauer auf einen kleinen Affen zu lenken, den er an den Gossenröhren und Laternenträgern zu den Zuschauern emporsandte, um von denselben eine kleine Gabe zu bekommen. Durch theatralische Bekleidung des Affen wurde sein Erscheinen noch etwas interessanter gemacht, und drollig genug sah es oft aus, wenn das Thier zu ebener Erde nach der Melodie zu tanzen oder zu anderen Faxen genöthigt wurde. Dieser »Gewerbebetrieb im Umherziehen« hat in Berlin ganz aufgehört, da derartige gewerbsmäßige Bettler auf den »Gewerbeschein«, den ihnen die Polizen abverlangt, nicht eingerichtet resp. vorbereitet sind. Auch das Harfenspiel ist,

wenigstens öffentlich, in Berlin ganz verschwunden, da es mit den überhandnehmenden schreienden Leierkasten in seiner Bescheidenheit wohl nicht zu konkurriren vermochte, und hatte sich höchstens noch in einzelnen »Tingeltangeln« zu erhalten vermocht, wo es den Sängerinnen als sanfte Begleitung ihrer Lieder beim Vortrage diente.

Daß das Leierkastengeschäft nicht so ganz uneinträglich war, zeigte die große Anzahl der Leute, die sich darauf legten, und ein sehr bekannter alter, blinder Mann, der einen sogenannten »frommen Leierkasten« drehte, soll es mit seinem: »Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren« und anderen geistlichen Liedern schließlich zu einem ganz enormen Vermögen gebracht haben, – was ihn indeß nicht abhielt, bis zur letzten Stunde Armenunterstützung zu nehmen. –

Heinrich Roller, Humoristische Erinnerungen aus dem alten Berlin, 2. Aufl., Neuruppin 1884, S. 20–23.

Konzerte in Vergnügungsstätten

Wer gute Musik unentgeltlich genießen wollte, hatte im Winter siebenmal, im Sommer neunmal in der Woche eine sichere Gelegenheit. Täglich um 11 Uhr spielte das Musikkorps eines Infanterie-Regiments im Kastanienwäldchen zwischen dem Zeughause und der Neuen Wache zur Parade drei Stücke ... Während der Sommermonate konzertierte ein Militär-Musikkorps Dienstags und Freitags einige Abendstunden hindurch in dem Halbrund vor den Zelten auf einem Podium, das im Jahre 1848 als Rednerbühne bei Volksversammlungen benutzt und bald darauf entfernt wurde.

Größere Konzerte gegen Eintrittsgeld fanden regelmäßig auf Tivoli und im Elysium (heut Bendlerstraße) statt. Sonst konzertierte in den Kaffeegärten und ähnlichen Vergnügungslokalen ein mehr oder minder gut besetztes Quartett, meist Streichmusik; »Entree« wurde nicht erhoben, sondern einer der Künstler wanderte von Tisch zu Tisch, hielt jedem Herrn ein Notenblatt vor und empfing den von der Sitte vorgeschriebenen Silbergroschen. Einträglicher als alle Konzerte war das Spielen in der »Nummer«, d. h. in den niederen Tanzlokalen. Vier bis sechs Mann bildeten das Orchester, und für jeden etwa fünf Minuten dauernden Tanzabschnitt, dessen Schluß durch eine Klingel angegeben wurde, hatte jedes tanzende Paar einen Gro-

schen zu entrichten, wer über das Klingelzeichen hinaus tanzte, zwei; denn die Musik ging, ohne beim Klingeln abzusetzen, weiter. Das Aufspielen zum Tanze besorgten, des guten Verdienstes halber, die älteren Musiker der Regimenter, und mit Staunen betrachteten wir den uns wohlbekannten und in Uniform auf seinem großen Schimmel nicht wenig imponierenden Stabstrompeter der Garde-Dragoner, wenn er mit »Trompeten-Cicil« angethan, bei Kreideweiß in Tempelhof für die Dorfschönen und für Berliner Dienstmädel die Geige oder den Brummbaß strich. Hier stand auch auf dem Fensterbrett eine Trompete und wenn der Tanzsaal sich nicht nach Wunsch füllen wollte, so legte einer der Musiker sein Saiteninstrument auf den Stuhl, und schmetterte die Melodie des gerade getanzten Walzers oder Galopps zum Fenster hinaus, um draußen lustwandelnde Paare anzulocken ...

»Hofkonzerte« wurden jahrein, jahraus gegeben. Außer dem Leierkastenmann trat der blinde Flötist auf, der Geiger, der Guitarrenspieler, die Harfenspielerin, bald einzeln, bald in einem gewissen Ensemble. Meist verband sich mit der Instrumentalmusik ein durchdringender Gesang, oft mit der Prosa anzüglicher Witze durchsetzt und gewürzt. Auch ohne Begleitung ließen Sänger und Sängerinnen, namentlich Kinder, sich hören. Bergleute in ihrem Arbeitskostüm und andere Blechmusikanten zogen truppenweise 4 bis 8 Mann hoch umher. Noch kannte man das Schild auf dem Hausflure nicht: »Musiziren u.s.w. ist hier streng verboten.«

Friedrich Holtze, Bilder aus Berlin vor zwei Menschenaltern, in: Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins, Heft XXXV, Berlin 1898, S. 92–93.

Berliner Konzertgärten

Es versteht sich von selbst, daß auch das Kroll'sche Etablissement bei der Veranstaltung von Conzertmusiken nicht zurückbleiben durfte und kein neues Local wird dieselben in Zukunft noch entbehren können. Den größten Beifall des Berliners aber in dieser Beziehung haben die beiden Brüder Joseph und Johann Gungl, welche im Sommerschen und im Güntherschen Locale dirigiren, sich zu erwerben gewußt. Namentlich Joseph wurde der Liebling des Berliner Publikums. Er mochte spielen wann er wollte, und er spielte alle Tage, und das Local war immer dicht gedrängt. Für 5 Silbergroschen bekam man für den ganzen Abend Musik und zum Theil noch recht

piquante und vortreffliche. Und außer der Musik die Annehmlichkeit einer bunten, reichen Gesellschaft, in der schöne Weiber und liebreizende Mädchen als prächtige Sterne locken, wobei so manche Gelegenheit zu Abenteuern gegeben ist! Dazu der Genuß aller möglichen Speisen und Getränke in Aussicht gestellt und selbst das Rauchen erlaubt! Da konnte der Berliner nicht fehlen! Joseph Gungl wurde der Held des Tages, der musikalische Diktator Berlins. Sein Violinbogen wuchs an zu einem mächtigen Scepter. Bei Gungl und vor Gungl wurde Berlin beinahe gemüthlich. Man lernte dort auf Augenblicke die Kälte und Glätte des nordischen Charakters vergessen. Das Publikum, welches sich nicht für einen Liszt und andere große Musikhelden, für eine Lind, einen Vieuxtemps u.s.w. begeistert hatte, weil es die hohen Entrées nicht zahlen konnte oder mochte, das brachte seinen Enthusiasmus zu Gungl und Gungl belohnte seine Getreuen mit seiner leichten, lieblichen Musik, mit seinen fröhlichen Walzern, mit seinen Polka-Quadrillen, mit seinen piquanten Potpourri's u.s.w. Anfangs brachte er eine eigene Capelle aus Oesterreich mit, allmählig hatte er alle Mitglieder derselben wieder entlassen und geborne Berliner vertreten durchaus mit Geschick und Begabung deren Stelle. Als der jetzige König dieses erfuhr, soll er gesagt haben: »Ja, aus meinen Berlinern kann noch was werden, wenn man sie nur zu regieren versteht!« Einen durchaus heiteren, wenig berlinischen Eindruck pflegen die Gungl'schen Sommerconzerte zu machen. Das Publikum, welches auf Gungl geschworen hat, ist vor allen Dingen der gute Mittelstand, die große Menge unserer mittleren Beamten-Familien. Durchkreuzt werden diese Gruppen von lebenslustigen Männern aller Stände und jeden Alters, sowie von unseren Geheimen und zum Theil auch von den direkten Prostituirten.

Sehr angesehen bei dem Berliner Bürgerstande sind auch die Conzertmusiken, welche im Sommer regelmäßig in den Localen des Thiergartens, im Odeum und Hofjäger, stattfinden. Sie versammeln immer ein großes Publikum. Den größten Ruf aber haben die Militärmusikern des Musikdirektors Wieprecht. Wenn ein solches Conzert angekündigt wird, so schlägt jedes Preußenherz vor Freude und es ist auf den ungeheuersten Zudrang zu rechnen. Wieprecht ist allerdings genial in seinen Militärmusiken, in der Beherrschung der ungeheuren Instrumentenmassen, in der Hervorbringung von neuen und reichen Effecten. Das ist ein Gebrause, Gewirbel und

ein helles, fröhliches Geschmetter. Die Instrumente liefern sich förmliche Schlachten. Die Infanterie rückt an mit dumpfen Trommelschlag, die Cavallerie fällt mit fröhlichem Trompetengeschmetter in die Flanken und die Artillerie entscheidet mit ihrem schwerem Geschütze.

Wenn die preußische Militärmusik vieleicht die beste der europäischen Heere ist, so wollen wir nicht vergessen, sondern gern anerkennen, welches Verdienst Herr Wieprecht sich um die Ausbildung derselben erworben hat und seine großen Militärconzerte jedem Freunde kriegerischer Musik empfehlen. Der Berliner fühlt sich in ihnen geehrt und sein Preußenthum verherrlicht. Bei diesem erweckt die Gewalt der Töne Erinnerungen aus den Freiheitskriegen, bei jenem aus dem Kamaschendienste der Garnisonstadt und beide sind, so lange Wieprecht den Tactstock schwingt, Helden, Spartaner!

Friedrich Saß, Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung. Leipzig 1846, S. 125–127.

Zum Lied auf das Attentat des Bürgermeisters Tschech

29. Juli 1844 ... Nicht auf dem Bahnhofe, sondern auf dem Schloßhofe, als eben der König und die Königin eingestiegen waren, geschah der Streich. Der Thäter ist ein abgesetzter Bürgermeister von – Storckow, glaubt' ich zu hören. Er schoß aus einer Doppelpistole zwei Kugeln in den Wagen hinein, deren eine den Mantel des Königs durchbohrte ...

21. Sept. 1844 ... Im Volke hört man folgende Bänkelsänger-Verse singen:

War wohl je ein Mensch so frech
Wie der Königsmörder Tschech!
Denn er traf bei Einem Haar
Unser theures Königspaar!
Der abscheuliche Verräther,
der verruchte Attenthäter,
Der da schoß mit frechem Muth
Unsre Königin durch den Hut.

Der König sagte neulich in Potsdam, bei guter Laune, von Tschech, der Kerl müßte billigerweise als einen Theil seiner Strafe alle die Adressen, Zuschriften und Gedichte lesen, die in Unzahl über seine That einliefen...

29. Sept. 1844 ... Noch ein bänkelsängerisches Lied auf Tschech, offenbar nicht aus dem Volke, und nur heuchlerisch mit Frömmigkeit versetzt, um die Sache in Umlauf zu bringen.

Es heißt darin: Ravaillac bracht' Heinrich um,
Ankarström war gar nicht dumm,
Und Fieschi der Verräther,
War ein großer Attentäter.

Ferner: Auch der König tritt heraus,
Sieht noch ganz verschlaf en aus,
An den Wagen thut er treten,
Und sein Vaterunser beten.

Dann: Wie er Tschech'en nun erblickt,
Von Gendarmen rings umstrickt,
Kriegt der König gleich Kourage,
Vorwärts rollt die Equipage.

Tagebücher von Karl August Varnhagen von Ense, Bd. 2, Leipzig 1861, S. 336f., 370, 374f. (vgl. Steinitz, 2, S. 120ff., vor allem S. 130ff.).

Zeitgenössische Satire

Ein Königsmörder
(springt herein, feuert eine Pistole auf den Kaiser ab, wird ergriffen, geknebelt und vor den Thron geführt).

Germania:
Au, au! Das ist gegen alle deutsche Gemüthlichkeit, gegen alle Etikette.

Gloria:
Das ist sicherlich ein Verrückter.

Hof und Mandarinenthum
(sind vor Schrecken sprachlos).

Das Eichhörnchen:
Das ist eine Frucht der Zeitideen, der Preßfreiheit und der Konstitutionen. Aber ich werde Gottesfurcht und Unterthanentreue in Kirche und Staat herstellen wissen, ich. Was soll mit dem Verruchten angefangen werden, Majestät? Ich stimme für's Rädern von unten herauf.

Der Kaiser:

Man bringe ihn auf die Festung und schaffe ihn dort still weg.
(Es geschieht.)

Eckensteher Nante *(drehorgelnd in der Ferne)*:
War wohl je ein Mensch so frech,
Als der Bürgermeister Tschech?
Denn er traf auf ein Haar
Unser theures Königspaar.

Ja, er traf die Landesmutter
Durch den Rock ins Unterfutter. u.s.f.

[siehe Liedersammlung Nr. 50]

Johannes Scherr, Das enthüllte Preußen, Winterthur 1845, Ein Märchen als Zwischenact, S. 211–213.

Spätere Berichte

... Spottlieder wurden damals über jedes merkwürdige Ereignis verfaßt, wie ernst es auch sein mochte. Die frivolen, witzelnden Berliner mußten singen und lachen, sie sangen und lachten ebensowohl über Hassenpflug als über das Bisthum Jerusalem, über das Ehegesetz als über den Schwanenorden, sie sangen und lachten selbst über den Königsmörder, den Bürgermeister Tschech. Eine große Anzahl von Spottliedern wurden in Abschriften durch die Stadt verbreitet, man hörte sie häufig genug von den lustigen Straßenjungen öffentlich singen. Eins derselben begann mit dem Vers:

Wer war jemals wohl so frech,
Als der Bürgermeister Tschech,
Denn der traf bei einem Haar
Unser theures Königspaar.
Der verruchte Hochverräther,
Königsmörder, Attentäter.
Er schoß unsrer Landesmutter
Durch das gnädige Unterfutter.

Ein anderes fing an:

Braun behütet, grau bemantelt
Kam er nach dem Schloß gewandelt,
Duncker hätte gleich errathen,
Daß er wollte attentaten.

Von einem dritten erwähnen wir folgende Verse:

Ravaillac bracht' Heinrich um u.s.f.

[identisch mit 2. Fassung bei Varnhagen s. o.]

Der Schluß eines vierten Couplet:

Und die Moral von der Geschicht'
Traut Eurem Bürgermeister nicht! –

Adolf Streckfuß, Berlin im 19. Jahrhundert, Dritter Band, Berlin [1864 ff.], S. 194–195.

Nach dem Attentate offenbarte sich im Volke eine erschreckende Teilnahmslosigkeit. Sie war das Schlimmste und das Bezeichnende an den Erscheinungen dieser Tage. Der König war durch die Enttäuschungen, die er in den vier Jahren seiner Regierung dem Lande bereitet hatte, völlig unbeliebt geworden, und anstatt Teilnahme, zeigte sich für das Attentat, den Attentäter und den König nur Spott und Hohn. Man machte Glossen darüber, daß der Attentäter Bürgermeister sei, in zahlreichen Versionen rieb sich der Berliner Witz an dem Benehmen des Königs bei dem Attentat, und im September 1844 sang man im Volke Bänkelsängerverse.

War wohl je ein Mensch so frech
Wie der Bürgermeister Tschech!
Denn er traf bei Einem Haar
Unser teures Königspaar!
Der abscheuliche Verräter,
Der verruchte Attentäter,
Der da schoß mit frechem Mut
Unsere Königin durch den Hut.

Eduard Vehse, Illustrierte Geschichte des preußischen Hofes, Stuttgart 1901/02, Band 11, S. 300–301.

Die Angst der Herren vor dem Fürstenmord ist zu lächerlich. Sie oder ihre Väter haben alle gesungen:

Hatte je ein Mensch so'n Pech
Wie der Bürgermeister Tschech,
Daß er diesen dicken Mann
Auf zwei Schritt nicht treffen kann.

Damals hatte die deutsche Bourgeoisie allerdings noch Lebenskraft, und der Unterschied zeigt sich auch darin, daß 1845 das Lied von Freifrau von Droste[-Vischering] entstand, während jetzt der Kulturkampf mit den langweiligsten Waffen von den mattesten Armen geführt wird.

Friedrich Engels, Brief an Bebel, den 12. 4. 1886, in: Karl Marx – Friedrich Engels, Briefwechsel Band III, Berlin 1949, S. 445.

»Ich habe, Herr Leutnant, von Ihren beabsichtigten Reisen in unsere liebe Mark Brandenburg gehört; Sie wollen bis an die Gestade der wendischen Spree vordringen, ja,

noch darüber hinaus. Eine höchst interessante Gegend, wie mir Treibel sagt, mit allerlei Wendengöttern, die sich, bis diesen Tag, in dem finsteren Geiste der Bevölkerung aussprechen sollen.«

»Nicht daß ich wüßte, meine Gnädigste.«

»So zum Beispiel in dem Städtchen Storkow, dessen Burgemeister, wenn ich recht unterrichtet bin, der Burgemeister Tschech war, jener politische Rechtsfanatiker, der auf König Friedrich Wilhelm IV. schoß, ohne Rücksicht auf die nebenstehende Königin. Es ist eine lange Zeit, aber ich entsinne mich der Einzelheiten, als ob es gestern gewesen wäre, und entsinne mich auch noch des eigentümlichen Liedes, das damals auf diesen Vorfall gedichtet wurde.«

»Ja«, sagte Vogelsang, »ein erbärmlicher Gassenhauer, darin ganz der frivole Geist spukte, der die Lyrik jener Tage beherrschte. Was sich anders in dieser Lyrik gibt, ganz besonders auch in dem in Rede stehenden Gedicht, ist nur Schein, Lug und Trug. ›Er erschoß uns auf ein Haar unser teures Königspaar.‹ Da haben Sie die ganze Perfidie. Das sollte loyal klingen und unter Umständen vielleicht auch den Rückzug decken, ist aber schnöder und schändlicher als alles, was jene verlogene Zeit sonst noch hervorgebracht hat, den großen Hauptsünder auf diesem Gebiete nicht ausgenommen. Ich meine natürlich Herwegh, George Herwegh.«

Theodor Fontane, Frau Jenny Treibel (1893), Gesamtausgabe der erzählenden Schriften, Erste Reihe, Fünfter Band, 1905 ff., S. 321–322.

Gehört »Kriegers Lust« von *Joseph Gungl* zu den Gassenhauern? Zeit und Umstände haben den ursprünglichen Festmarsch zum Gassenhauer degradiert. Der fruchtbare Komponist war noch österreichischer Militär-Kapellmeister, als er ihn – im Jahre 1841 – schrieb. Gungls Ruf verbreitete sich hauptsächlich von Berlin aus; hier konzertierte der gemütvolle Tonsetzer mit einem eigenen Orchester seit 1843. Alle seine Werke (über 400!) erschienen bei Bote & Bock in Berlin. »Kriegers Lust« trägt die Opuszahl 26. Schon 1846 waren 12 000 Exemplare davon verkauft. Aus der flotten Melodie wurde der preußische Geschwindmarsch Nr. 129 geformt; alle Welt spielte, sang, pfiff ihn. Wie kam das? Ein Attentat veranlaßte eine Art Bänkelgesang zu der Melodie. *Heinrich Ludwig Tschech,* geb. 1789 in Kniegnitz bei Liegnitz, Bürgermeister von Storkow, schoß am 26. Juli 1844 auf Friedrich Wilhelm IV., am 14. Dezember 1844 wurde er in Spandau hingerichtet.

Die Untat wäre gewiß längst vergessen, wenn nicht das Lied noch dann und wann auftauchte, dessen Anfang ich mitteilen will:

Niemand war wohl je so frech,
Als der Bürgermeister Tschech.
Denn er schoß in seiner Wut
Den König durch den Federhut.

Das Weitere verschweig' ich. Die Polizei war dem Liede – es hatte drei Strophen – niemals hold; fahrende Sänger, welche es anstimmten, wurden zum »Sitzen« eingeladen. Nicht einmal pfeifen sollten es die Buben. Die hohe Obrigkeit, repräsentiert durch den vormärzlichen Konstabler, nahm ohne weiteres an, daß jeder, auch bei dieser anscheinend so harmlosen Wiedergabe, inwendig doch den etwas verfänglichen Urtext deklamiere. Die »Berliner Musikzeitung« hatte am 31. August 1844 noch einen andern publiziert, der bestimmt war, den ersten zu verdrängen: »Kriegers Lust« betitelte ein Herr von Bismarck (Vorname unbekannt) sein militärisch-patriotisches Carmen:

Keck in die Welt hinaus
Ziehn' wir vom Vaterhaus,
Denn für das Vaterland
Ist unser Herz entbrannt.

Die Absicht war gut, der gewünschte Erfolg blieb aus. Das Volk, dem oft schwer beizukommen ist – es läßt sich seine Favoriten nicht aufdrängen – hielt fest an der ersten Lesart. Diese ist auch jetzt noch nicht verschollen. In der Reichstags-Sitzung am 13. Dezember 1882 warf der Minister von Putkamer der Sozialdemokratie vor, sie habe ein Parteifest in Wyden benützt, um zwei absonderliche »Weihelieder« zum Vortrag zu bringen, eins von Petroleum, das andere *»vom Bürgermeister Tschech«*. Am nächsten Tage konstatierte Grillenberger: der Bürgermeister Tschech ist gar nicht gesungen worden! ...

Wilhelm Tappert, Gassenhauer, in: Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, VI. Jahrgang, II. Halbjahr 1904, S. 807.

B. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts

Zum Vortrag der Couplets in der Berliner Lokalposse

Inzwischen ist es immerhin schon ein bedeutendes Schauspiel, die Bevölkerung einer so pfiffigen Weltstadt, wie Berlin, vor der Bühne versammelt und dem mutwilligen Schauspieler, der ihr seine Anspielungen mit wehmütiger Laune vorsingt, eifrigst lauschen und zujubeln zu sehen. Bemerkenswert ist auch, daß die Kunst der komischen Darstellung der Dichtung weit vorausgeschritten ist und bereits schon jetzt für eine klassische Komödie beinahe fertig und reif wäre, während in der Tragödie die Darstellung fast ebenso weit hinter den Dichtungen, die wir besitzen, zurückgeblieben ist. Vorzüglich beim Vortrage der Couplets, welche die jeweilige Kritik der Tagesmisere, des politischen und moralischen Unfuges enthalten, exzellie-

ren die Komiker. Sie machen wunderliche und höchst mutwillige Gesten und Sprünge dazu, meistens zwei zusammen; das Werfen der belebten Beine gibt der Satire noch Nachdruck, während das Orchester bei und nach den Refrains durch brummige Paukenschläge, durch einen schrillen Pfeifentriller oder einen lächerlichen Strich auf der Baßgeige den Eindruck noch erhöht und das Gelächter vermehrt. Ich habe lebhaft mitgefühlt, wie in solchen Momenten das arme Volk und der an sich selbst verzweifelnde Philister Genugtuung findet für angetane Unbill, ja wie solche leichte Lufthiebe tiefer dringen und nachhaltiger zu wirken vermögen, als manche Kammerrede.

Gottfried Keller an Hermann Hettner, den 4. März 1851, in: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, hg. E. Ermatinger, Band 2, Stuttgart und Berlin 3 und 4, 1919, S. 271.

Kampf dem Leierkasten

Schlechte Musik existirt fast nicht mehr, und selbst die alten, auf den Höfen herumziehenden schlechten Harfenistinnen und Leierkastendreher scheinen allmälig zur Mythe zu werden. Die Zahl derselben scheint – Dank sei es der väterlichen Sorge der Polizei – in der letzten Zeit bedeutend abgenommen zu haben und noch täglich abzunehmen. Die Erlaubniß, in den Häusern zu vagabundiren, ist oft nur eine Aufmunterung zu Faulheit, Müßiggang und Umhertreiben. Da das einfache Betteln verboten ist, finden dergleichen Leute das Mittel, ihr Almosen unter Begleitung der Violine oder des Leierkastens zu fordern. Nur zu oft speculiren sie mehr auf das Mißvergnügen, das sie erregen, als auf den Genuß, den sie möglicher Weise verschaffen könnten. Sie wissen alle Theile in sofortige Contribution zu setzen. Diejenigen, welche Musik lieben, und Diejenigen, welche sie nicht lieben. Man ist jetzt zurückhaltender als je mit dem Schein für solche Erpressungen, man ist so strenge, daß es in Kurzem leichter sein wird, die Concession zu einem Theater zu erhalten, als die, eine Drehorgel herumzutragen.

Letzteres ist die zahlreichste und gefürchtetste Classe der musicirenden Faullenzer. Um zu wissen, bis zu welchem Punkt der Verzweiflung ein solches Instrument führen kann, muß man den Componisten fragen, der, in der Bearbeitung eines großen Finale, plötzlich von einer hinterlistigen Polka meuchlings angefallen wird. Wenn der Componist den Friedensstörer

auf der Stelle erwürgte, müßte das Geschwornen-Gericht, glaube ich, mildernde Umstände eintreten lassen.

Pallas soll einst eine schreckliche Flöte erfunden haben, die, durch eine Menge von Tönen, den Klageschrei der Gorgone hervorbrachte. Man muß gestehen, daß der größte Theil unserer Leierkasten auf diesen hohen Ursprung schließen läßt. Wer jemals das verworrene Gedudel aus dem kleinen klapperigen Kasten des blinden Mannes mit anhörte, wenn er dazu das geistliche Lied quäkte: »O Seele, zage nicht«, hat erst den vollständigen Begriff davon, was man durch Zudringlichkeit erduldet.

Die Harfe ist fast der Vergessenheit Preis gegeben; nur hin und wieder wagt es noch eine alte, verbrauchte Matrone in die Saiten von König David's Instrument zu greifen und einige mißtönende Accorde mit ihrer zitternden Diskantstimme zu vereinen. Dank sei also der Sicherheitspolizei, daß dies schreckliche musikalische Wesen immer mehr abnimmt und fast nur noch der alte Invalide das Recht hat, harmlose Spaziergänger zu insultiren. Diesem spendet man gern das kleine Almosen. »Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben«, ist die einzige Civilversorgung des zusammengeschossenen Krüppels.

Ludwig Löffler: Berlin und die Berliner. In Wort und Bild, Leipzig 1856, S. 79–82.

Der arme Geiger im Tiergarten

Musikant Marx und sein Sohn Fritz, Letzterer mit Sträußchen.

Musikant *(mit Geigen aufhörend, sieht sich um)*: Es scheint niemand mehr zu kommen; das Theater drüben bei Krolls hat bejonnen, jetzt tritt vor mir eine Generalpause ein, – bis gegen neun habe ich Ruhe. Herrgott, ist das heut 'ne Kälte! Es ist hier noch 'ne ziemlich belebte Gegend für einen armen Musikanten, der seine Concerte im Freien giebt; – ich habe bereits vier und einen halben Silbergroschen verdient. Der Berliner muß Vergnügen haben, – er will sich immer amüsiren, folglich geht er zu Krolls, folglich fällt auch so manches Viergroschenstück; en Zweigroschen – en Groschen, na, wollen sagen – mancher Dreier für mich ab. Früher war es übrigens bedeutend besser, – aber jetzt? – – Sehre nasse Witterung alleweile mitunter – die Meisten geben gar nichts – und wenn se was jeben, jeben se ooch nichts! Eigenthümlich is es aber, daß die Noblesse weit weniger nobel is, als der Mittelstand. – Es is unbegreiflich, was so 'n nobler Mensch für enorm kleine Münze rauslangt, wenn er nämlich überhaupt was rauslangt; – – – sie langen aber ofte gar nischt raus! – Stille, da kommen noch ein paar Nachzügler. –

Fritze, paß uf! *(fängt zu geigen an – von Dallesburg und Laura kommen Arm in Arm.)*

Laura: Sehen Sie doch den armen Mann, lieber Baron.

v. Dallesburg: Fabelhaft, wirklich! ich glaube er macht hier ein gutes Geschäft.

Laura: Meinen Sie? Ich will ihm doch auch 'ne Kleinigkeit – *(sucht nach kleiner Münze)*

v. Dallenburg *(sie zurückhaltend)*: Pardon, meine Gnädigste, bemühen sie sich nicht, ich werde ihm – *(ebenfalls suchend)*

Laura: Ich bestehe darauf, daß ich –

v. Dallesburg: Und ich lasse es mir nicht nehmen, Sie davon zurückzuhalten, auf Ehre, meine Holde, ich gebe ihm –

Laura: Aber ich habe –
(sind während dessen, ohne etwas zu geben, an Marx vorbeigegangen.)

Musikant *(innehaltend)*: Nu, des is jöttlich! Die zanken sich beide, wer was geben soll, und ich kriege nischt! Fritze, schnell nach mit Deine Sträußchens!

Fritz: Er hat ja doch keen Geld, Vater.

Musikant: Schadt nischt! Er hat 'ne Dame bei sich, – da blamirste ihn doch wenigstens.

Fritz *(den Beiden nachlaufend)*: Ein Sträußchen, jnädiger Herr! ein Sträußchen für die scheene Frau Jemahlin! *(neben ihnen herlaufend, ab)*

Musikant: Ne! Ne! des is jroßartig! Sie zanken sich, und geben nichts – dieser Wettstreit edler Seelen ist bewunderungswürdig. Es jeht doch nischt über Jroßmuth. Stille, es kommt schon wieder Einer. *(geigt)* u.s.f.

Hermann Salingré, Vorn Brandenburger Thor bis zu Kroll. Komische Scenen, in: Berliner Stadtklatsch. Heitere Lebensbilder aus Berlins Gegenwart. No. 4.

Eduard Bloch, Berlin o. J. (ca. 1860), S. 5–6.

Tingel-Tangel

Was ist Tingel-Tangel?

Tingel-Tangel ist, wenn – – –

Nein, so kann ich es nicht erklären.

Tingel-Tangel ist ein Vergnügen, so herzberauschend und sinnbestrikkend wie sein Name so süß und harmonisch das Wort Tingel-Tangel dem Ohre klingt, ebenso anziehend und einschmeichelnd für das Gemüth ist der mit jenem Worte verbundene Begriff.

Tingel-Tangel ist ein Conzert, aber nicht wie es Bilse oder Stern macht, wo man gezwungen ist, sich für sein schweres Entrée langweilige Symphonien und Ouvertüren anzuhören; es ist aber auch kein Conzert, im Genre der Familie Pfister aus dem Pusterthale, oder »der Sonne von Preßnitz«, Tingel-Tangel ist – – – Doch wozu diese ennuyante Beschreibung! Ich werde mich auf den Boden der Thatsachen stellen.

Ein ziemlich großes Lokal, ziemlich anständig eingerichtet, die vorhandenen Tische und Stühle von einem ziemlich honneten Publikum ziemlich besetzt. Im Fond eine Bühne. Eingang zu derselben von links. Rechts und links vom Zuschauer angenommen. Decoration: sieben junge, jüngere und ganz junge Damen. (Bin ich nicht ein Muster von Galanterie? O, daß sich andere Schriftsteller an mir ein Beispiel nähmen! Nicht wahr, meine Damen?) Die Toiletten derselben sind reich, geschmackvoll und nicht tiefer ausgeschnitten, als es dem profanen Auge zu sehen gut thut. Der Hintergrund des Ganzen ist entschieden moralisch. Vor der Bühne ist das Orchester. Es besteht aus einem Klavier- und einem Violin-Menschen .....

Das Orchester spielt eben mein Lieblingsstück, die Piccicato-Polka von Strauß. Bravo, meine Herren, bravo! Darf ich mir vielleicht erlauben, Ihnen ein Glas Bier anzubieten? – – – O Seligkeit, sie nehmen es an! – – – Beim Orchester habe ich mich bereits beliebt gemacht. Ob es mir bei den Damen auch gelingen wird? Wer weiß! Ich bin nicht schön von Angesicht: Die Soubrette ist an der Reihe. Mary ist ihr Name. Sie hat sich in das Kostüm eines Bauernmädchens gekleidet und singt ein aus dem Französischen übertragenes Chanson, das Mirliton-Lied. Ich habe das mal von der Antoinette in der Walhalla gehört. Donnerwetter!

Mary, Du gute! Du mußt das Lied nicht singen. Dein Haar ist goldig blond, Dein Auge zu deutsch, der Dir entströmende Duft zu keusch für so was. Und dann trägst Du niedrige Schuhe, das macht kein schönes Bein und sieht nicht piquant aus. Du gleichst einem Gretchen. Ich möchte mit Dir einmal das Stück spielen: »Sie hat ihr Herz entdeckt«, aber das Mirliton? Wenn ich daran denke, wie das die Antoinette gesungen hat, so unverfroren, so klar und deutlich in jeder Bewegung. Nochmals Donnerwetter! Ich glaube, Mary, Du verstehst das Lied gar nicht, und wenn Du es verstehst, willst Du es dem Publikum nicht merken lassen, daß Du es ver-

stehest. Ich applaudire. Ich bin der einzige, der dies thut, und mein Applaus gilt auch nur Dir, Madonna, persönlich. Madonnen sollen aber keine Couplets singen. Ich war gestern in einem anderen Tingel-Tangel, da habe ich eine Soubrette gehört, oh, alle Achtung! Sie war zwar nicht den zehnten Theil so hübsch wie Du, hatte auch keine Spur von Stimme, und war mindestens noch einmal so alt als Du, aber was hatte das Mädchen für schöne hohe Schnürstiefeln an, und wie oft zeigte sie dieselben »mit den angrenzenden Dörfern!« Das war eine Soubrette!

Josephine wird jetzt singen. Diese destinguirte Erscheinung, diese zarte Figur, dieses sinnige Auge! Josephine, wie kommst Du an diesen Ort? Und wie singt sie! Mit welchem Ausdruck!

»Ich liebe Dich
Herzinniglich.«

Sie sieht mich fortwährend an. Gestern Abend, in dem anderen Tingel-Tangel, wurde dasselbe Lied gesungen. Die dortige Sängerin hat mich auch immer dabei angesehn, aber da man nicht ungestraft unter Palmen wandelt, so mußte ich für sie ein Eisbein mit Sauerkohl und drei Seidel Bier bezahlen. Nie wäre das hier möglich! Josephine und Eisbein sind zwei so himmelweit von einander verschiedene Begriffe, daß es schon ein Verbrechen ist, sie beide in einem Athemzuge zu nennen. – – – – Verzeihe mir diese Abschweifung, Josephine. Könnte ich, wie ich wollte, so setzte ich Dich auf einen diamantenen Thron und beugte das Knie vor Dir, meiner Königin! …

Es ist eine kleine Pause eingetreten. Die Damen kommen von der Bühne herab. Sie bedürfen hierzu einer besonderen Erlaubniß. In dem gestrigen Tingel-Tangel saßen die Damen während des ganzen Abends bei uns am Tisch, und gingen nur auf die Bühne, wenn wir es erlaubten. So verschieden gehts in der Welt zu.

Ich mache ein sehr schmachtendes Gesicht, die Damen fühlen sich dadurch irritirt, und setzen sich zu mir. Ich biete ihnen eine Erfrischung an; sie bitten um ein Glas Rotwein, – – – – alle drei eins. Die Künstlerinnen von gestern Abend tranken meistentheils Grogg, aber jede ein Glas für sich …

Leider mußten die Damen wieder hinauf aufs »Nudelbrett«, wie sie sich in einem Augenblicke des Vergessens verschnappten, ich aber blieb sitzen und zehrte von der Erinnerung. Nach jeder zweiten Piece wurde gesammelt, und

ich gab unverdrossen, so oft der Teller an mich kam. Wäre ich ins Opernhaus, Prosceniums-Loge, gegangen, so wäre ich entschieden billiger weggekommen, ich hätte aber auch nicht so viel Vergnügen ausgestanden.

Eins habe ich in dem reichen Programm des Abends mit Bedauern vermißt, etwas Gymnastik. In dem gestrigen Tingel-Tangel hatte sich eine Dame auf dem Drahtseil producirt, und ich empfinde heute noch ein angenehmes Gefühl, wenn ich mir die Leistung vergegenwärtige. Mitten durch das Lokal war das schlappe Seil gezogen, dicht über den Augen der Gäste arbeitete die hochgeschürzte Künstlerin. Welche Plastik, und wie bequem für den Beschauer. Konnte Cilly nicht vielleicht – – – Doch das ist ein gemeiner Gedanke. O, verzeih' mir, gute Cilly!

Und nun lebe wohl, Tingel-Tangel, trautes Musen-Chambregarni! Lebe wohl, Cilly, Mary und Du Josephine meiner Seele! Adio cara mia, adio, felicissima notte!

S. Haber, Tingel-Tangel. Berliner Kneipenstudien. Berlin 1871, S. 129 ff.

Berliner Hofmusik

Die Musik ist thatsächlich zum *enfant terrible* unseres öffentlichen wie privaten Lebens geworden Das geflügelte und schöne Wort: »Musik ist der Schlüssel zum Herzen« hat sich in sein vollkommenes Gegentheil verkehrt. Die Musik erregt beinahe nur noch den Zorn aller arbeitenden Menschen. ...

Die Berliner Hofmusik setzt aber allen Tonbacchanalien die Krone auf. ...

Den Vortritt unter allen Vertretern der Berliner Hofmusik beanspruchen seit Jahren die Leierkastenvirtuosen. Welch' prächtige Frohgesellen sind darunter! Vielleicht, daß Mancher der treuen Gattin daheim vergißt, die Flasche Feuerwasser vergißt er gewiß nicht. Künstlerisch am höchsten stehen noch Italien's braune Jungen. Da ist Schwungkraft, Feuer, verständnisvolles Anschmiegen und geschmackvolle Vortragsweise im Drehen der Kurbel zu bemerken; und was dem Kasten an Wärme und Jugendfrische verloren ging, ersetzen sie reichlich aus ihren dunklen, sehnsuchtsvollen und schönen Augen. Der ärgste Gegensatz zu ihnen, unschön und roh in jedem Wort, gemein in jeder Bewegung, ist der Berliner Vogtlandstroubadour. Sein Instrument zeichnet sich durch gellendes Trompetengeschmetter und ohrenbeleidigendes Trommeln und Knarren aus; seine

Fußbekleidung ist charakteristisch: Morgenschuhe von karmoisin-rothem Plüsch. Eine aufgeblusterte Seiden- oder Tuchmütze schmückt sein kurzgeschorenes Haupt. Seine Vortragsweise ist frech und gemüthlos; sein Dank sozialistisch gefärbt. Man findet ihn gewöhnlich paarweise. Ein verbummelter Tagedieb hat sich ihm auf Tod und Leben zugeschworen. Der Eine spielt, der Andere sammelt. Abends theilen sich beide den Raub. Sollte Orest hinken, so darf man sicher sein, daß Pylades den Arm in der Binde trägt. Meist aber treten sie gesund auf. Echte und imitirte Krüppel, mit und ohne Soldatenmütze und Kriegsdenkmünze, zeigt dagegen die Kategorie pensionirter Invaliden, heruntergefallener und –gekommener Zimmerleute, Professionisten aller Art. Ihr Vortrag ist ebenso kunst- wie verständnißlos, aber ihrem Wesen haftet zuweilen Würde und ein schönes Selbstbewußtsein an. Sind jene bartlos, so findet man bei diesen die gediegensten Vollbärte, manchen, der in Ehren, und manchen, der vielleicht im Gefängnisse oder im Zuchthause grau geworden ist. Woher sie kommen, wohin sie gehen, weiß Niemand. Mittags tauchen sie in die Speisekeller unter, während der Marterkasten mit abgedrehtem Kurbelgriffe an der Kellerpforte behaglich ausruht. Häufiger noch sieht man sie in den Destillationen. Ob sie Kongresse abhalten, Vorstandsmitglieder wählen oder Vereinsschriften ediren, steht dahin. Ein Abkommen untereinander scheint wenigstens stattzufinden. Denn jeder Hofvirtuose hat seinen bestimmten Stadttheil, seine bestimmten Häuser und Höfe, in denen er genau an demselben Tage, zur selben Stunde, mit unheimlicher Pünktlichkeit, gleich den Aposteln an der Rathhausuhr zu Prag, erscheint. Verbote und Warnungen in den Hausfluren verachtet er mit gelassener Souveränität, wo solche Gesetzestafeln überhaupt nicht ausgehängt sind, da fühlt er sich Hahn im Korbe und behauptet siegreich das Schlachtfeld. An solchen Orten fluthet es dann von Künstlern aus und ein. Mit der Morgenzeitung hält der erste seinen Einzug, und wenn das Abendblatt Börsencourse und Wetterberichte bringt, schließt der letzte die Ronde. Dann wird Kasse gemacht und die letzte Gastrolle bei ausverkauftem Hause in einer nahen Destille gegeben und heim geht's. Bald gerade, bald schief, letzteres zumeist. Repertoirveränderungen bereiten diesen Künstlern wenig Kopfschmerzen. Sie spielen alles, was ihnen unter die Hände kommt. Choräle, Walzer, Wimmerarien

aus dem »Troubadour«, Pilgerchöre, die am Fuße der Wartburg vorüberziehen; Schnaderhüpf'l schweben lustig und luftig aus ihrem Kasten auf; »Kornblumen« und »letzte Rosen« winden sich zu endlosen Guirlanden. Balladen tönen ernst und schwermüthig, dazwischen jauchzt »Carmen« dämonisch und »die lustigen Weiber von Windsor« kichern. Wehe dem Armen, dessen Wohnung so gelegen ist, daß ein Hof frei an den andern grenzt, daß an den Garten ein großes Viereck von Häusern sich anschließt! Wenn erst hier, dann dort, ein Kasten ertönt, ein Konkurrent den andern mundtodt machen will, dann – ist denn kein Dante da, die Höllenqualen eines Berliner Miethers zu schildern?

Wenn der erste Künstler drüben anhebt: »Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?« der Nachbar mit einem Galopp einsetzt; ein Dritter das protestantische Sturm- und Kampflied mächtig erschallen läßt, während nicht weit davon in einem Garten »Nanon« herüber lacht – schmollt, dann kann man die gottlosesten Flüche auf diese Künstlerscheitel niederflehen, es bleibt sich alles gleich. Der Kerl da unten ist nicht mürbe zu kriegen. Ringsum lärmt und tobt die Konkurrenz und er soll schweigen? Seine Musik wird zum Kampf um's Dasein. Und er kämpft und dreht im Schweiße seines Angesichts. Erlahmt ihm die rechte Hand, wozu hat er die linke? Heroisch lösen beide einander ab. Die Dienstmädchen feiern an den Fenstern und die Frau Vicewirthin protegirt die Hofmusik. Dagegen kämpfen Götter selbst vergebens. Einmal muß doch der Nachbar aufhören, denkt unser Mann im Hofe. Aber der Nachbar denkt ebenso. Freudvoll und leidvoll, bald wild einherbrausend und dann wieder wie im Morgenwind ersterbend – »gesegnet sei für alle Zeit, Frau Musika!« Fenster und Herzen stehen dir offen und du hältst siegreich deinen Einzug. Die Wirthin hat soeben den zweiten »Nickel« zu den Füßen ihres Orpheus niedergelegt. Und noch einmal klingen die süßen Töne des Walzers aus »Nanon« über den Hof und huschen an den Wänden empor und schwingen sich lockend und tändelnd, wie singende, lose Frühlingsboten, von Fenster zu Fenster. Auch zu einem Dachfenster, wo Geranium und Reseda duften, hinter dem ein verblühtes, hageres, blasses Mädchen sitzt und stichelt. Sie will nicht hinhören und muß es doch. Und nun hebt sie den Kopf von der Arbeit und blickt hinaus. Wie es jetzt in ihren Augen leuch-

tet! Als wolle sie die Töne sehnsuchtsvoll trinken. Sinnend verliert sich ihr Blick über die Dächer, die so blank in der Morgensonne blitzen; weit fort in die Ferne, in ihre Jugend. Wie schön warst du! Müde fällt der Kopf auf die eingesunkene Brust hinab. Der Leierkasten dudelt fort.

Die Kinder auf dem Hofe vergessen Ball und Puppe. Sie haben sich angefaßt und tanzen lachend im Ringelreihen zu dem Takte der Musik. Der Schusterjunge im Keller pfeift die Melodie und haut dabei mit kräftigen Hammerschlägen auf das zähe Sohlenleder nieder. Und während Madame soeben den dritten »Nickel« sorgfältig einwickelt, trällert die rotharmige Kathrine in der Küche das allerliebste Lied mit. Sie taucht einen Teller nach dem andern in die blecherne Spülwanne hinab und träumt dabei von ihrem herzigen Schatz daheim, mit dem sie am letzten Pfingstfeste im heimathlichen Dorfe sich überselig um den rauschenden Maibaum im Reigen drehte.

A. Trinius, Berliner Skizzenbuch, Minden 1885, S. 15, 17–20.

Berliner Kinderspiele

Wer in diesen Tagen durch die Straßen Berlins geht, nicht die Hauptstraßen, deren unaufhörliches Gedränge längst die harmlosen Kinder und ihre Spiele verscheucht hat, sondern die stilleren Nebenstraßen, in welchen noch etwas von der alten Gemütlichkeit und dem alten holperigen Pflaster ist, der bemerkt wohl auf letzterem allerlei kabbalistische Quadrate, mit den Worten »Himmel« und »Hölle« hineingeschrieben, sonderliche Linien und Striche mit Kreide gezeichnet und Löcher zwischen den Steinen ausgehöhlt und Kugeln von mancherlei Größe und Farbe, und einen Trupp Jungen umher mit sehr ernsthaften Gesichtern ... Die Berliner Jugend ist reich an Spielversen und nicht nur den allgemein üblichen; es gibt auch solche, die ganz spezifisch Berlinische sind, z.B. die des Abzählens, Ong, dong, dree, der offenbar aus der französischen Kolonie stammt, oder die Spottverse, die sich über den Kadetten lustigmachen, der Kaldaunenschlucker drinkt und Kaffee ohne Zucker oder über den Leutnant, der »sich vor'n Dreier« Schwamm kauft, unter'm Mühlendamm, denn die Ader des Spottes, eines gutmüthigen Spottes übrigens, der selbst Etwas vertragen kann, ist diesen Kindern angeboren; wie wären sie sonst auch

Berliner Kinder? In ihrem Munde nehmen Verse, die wir selber in unserer Heimath und Jugend gehört oder gesungen haben, durch den Berliner Dialekt nicht nur einen neuen, drolligen Ausdruck, sondern manchmal eine scharf pointierte Wendung an, die wir zu Hause nicht kannten.

Leiermann und Straßenkinder

Die Linienstraße dagegen möchte' ich meinen Lesern lieber an einem freundlichen Frühlingsnachmittage zeigen ... Vom Koppenplatz ab nimmt sie den Charakter des Kleinhandels und des Kleingewerbes an: mit all' den starken Gerüchen und lauten Stimmen, die damit verbunden sind; aber auch mit manch' einem übrig gebliebenen Zuge des Kleinlebens, für welchen man im großstädtischen Straßengewühl weder den Raum noch den Gründer mehr hat. Der Leiermann z.B., der Proskribierte, den sonst allerorts das Plakat abweist: »Hier darf nicht musizirt und gebettelt werden«, – in diesen Volksquartieren ist er immer noch eine beliebte Figur. Man kennt ihn, den Invaliden an seinen Krücken, mit der Frau hinter sich, die seinen Leierkasten trägt; und man freut sich, wenn er kommt. Denn nach den Mühseligkeiten, der Last und Hitze des Tages ist er der Verkünder und Bote der nahenden Feierstunde. Wenn er gegen Abend erscheint, bringt er gleichsam die Ahnung dessen mit, was weitab von diesen Hinterhäusern und Höfen zu liegen scheint; und während sich da und dort ein Fenster öffnet und eine kleine Münze herabfällt, hat sich auch flugs schon um ihn herum ein Rund von Kindern gebildet, die nach den Rhythmen zu tanzen anfängt. Die Kinder sind die Tyrannen dieser Gegenden. Sie sind überall und sie sind Einem überall im Wege, schreiend, laufend, tanzend und springend. Es sind ihrer so viele! Aber sie haben auch so guten Mutterwitz! Da steht ein kleines naseweises Ding mit langen gelben Zöpfen mitten auf dem Trottoir, und ihre Gespielinnen, Hand in Hand, im Kreise um sie her. »Was spielt Ihr denn da, Kinder?«

»Ringel-Ringel-Rosenkranz!«

Ich kann mich nicht enthalten, dem hübschen, munteren Mädchen über das gelbe Haar zu streichen.

»Bitte, bitte«, ruft sie, »nich anfassen.«

»Et färbt ab«, ruft eine Andere muthwillig, und alle lachen. Dann schließen sie die Kette wieder und jauchzend um die mit den gelben Zöpfen herum springend, singen sie:

Ringel-Ringel-Rosenkranz,
Setz ein Töppken Wasser an,
Morgen woll'n wir waschen.
Jroße Wäsche, kleene Wäsche;
Wenn der Hahn wird krejen,
Schlagen wir'n uf'n Brejen –

Mit diesen kleinen wehrhaften Berlinerinnen ist nicht zu spaßen, wie man sieht.

Julius Rodenberg, Bilder aus dem Berliner Leben. Neue Folge 1887, S. 31–33, 49–51.

Straßenmusikanten

Bilden die Dienstmänner eine, wenn auch nicht festgefügte, so doch mehr oder minder eng zusammenhaltende Genossenschaft, so kann man ein gleiches auch von den »Hofkünstlern« behaupten. Wir sehen hier von den Kurrendejungen ab, denen der Stadtmissionar wohlgefällig nachblickt und die, nachdem sie wegen unliebsamer Vorkommnisse viele Jahre hindurch von den Straßen Berlins verbannt gewesen waren, neuerdings wieder in ihren schwarzen Mäntelchen auftauchen; wir haben vielmehr die Drehorgelspieler, auch »Leierkastenleute« genannt, im Auge, die entweder allein oder in Begleitung einer Frau oder gar eines Sängers von einem portierlosen Hause zum andern ziehen und durch ihre dem »Wimmerkasten« entlockten Melodien das Entzücken aller Küchenfeen bilden, welche auch gern ihren Tribut in Gestalt eines Fünfpfennigstückes für den Genuß der »Fischerin du Kleine«, des »Herzliebchen mein unter'm Rebendach«, des »Schunkel-Walzers« und ähnlicher klassischer Lieder und Kompositionen entrichten. Nicht mehr und nicht weniger wie dreitausend derartige Hofmusikanten ernährt gegenwärtig Berlin und damit sie sich nicht gegenseitig Konkurrenz machen, verständigen sie sich auf ihrer »Börse«, die sich in einem im äußeren Norden der Stadt gelegenen Lokal befindet, über ihre »Wirkungskreise«, um möglichst jeden Wettkampf oder Leierkastenkrieg auf zwei benachbarten Höfen zu vermeiden. Auf den dort allwöchentlich

stattfindenden Zusammenkünften vollzieht sich nicht nur ein reger mündlicher Meinungsaustausch, sondern es wird auch mit Drehorgeln und mit neuen Walzen für dieselben gehandelt, Reparaturen werden besorgt, auch Instrumente umgetauscht und verliehen. Für billiges Geld kann man dort Leierkästen, Harmonikas, Geigen, Harfen, kurz alle nur möglichen modernen Marterwerkzeuge erwerben oder auf bestimmte Zeit borgen, und damit nicht genug, auch Krüppel, Lahme, Blinde, Invaliden sind hier zu »mieten«, entweder für eine gewisse tägliche Summe oder auf Teilung, mit anderen Worten: der Begleiter erweckt das Mitleid und geht sammeln, dreht auch wohl selbst einmal zur Abwechslung die Kurbel oder fängt gar ein Lied zu singen an, das »Steine erweichen, Menschen rasend machen kann«. Der Verdienst dieser wandernden Weltstadtmusikanten ist häufig ein ganz guter, wenn auch selbstverständlich nie ein regelmäßiger, aber es kommt oft genug vor, daß sie an einem Tage zehn und mehr Mark einnehmen und sich allmählich so viel erübrigen können, um in ihren alten Tagen nicht mehr umherziehen zu müssen. Ja man erzählt von einem Invaliden, der früher im Tiergarten seinen Standort gehabt, er hätte sich mehrere Häuser »zusammengespielt« und seine Töchter hätten sich als »glänzende Partien« mit einflußreichen Männern vermählt.

Paul Lindenberg, Straßenexistenzen, in: Berliner Pflaster. Illustrierte Schilderungen aus dem Berliner Leben[3], Berlin 1894, S. 58.

Berliner Hofmusik

Länger als auf der Straße dauert zuweilen das Leben im Hofe ... Eine bekannte und beliebte Erscheinung ist der Leiermann, der zuweilen auch Sänger ist. Mir fallen beide seine Künste schwer auf die Nerven, doch befinde ich mich entschieden mit meinem schlechten Geschmack in der Minderheit. An Werktagen beginnt der Edle stets mit einem Tanzstück. Kaum sind die ersten Töne, ein Gemisch von Knurren und Jammern erklungen, so rennen Kinder aus allen Stockwerken herbei und bald ist der Tanz im Schwung. Paarweise reihen sich die Mädchen von den kleinsten an bis zu den zwölf- und dreizehnjährigen. Die Berlinerin der unteren Stände beginnt sich früh zu üben, sie tanzt leidenschaftlich gern und nicht selten mit Anmut. Das kann man schon an den Kindern beobachten. Die

Knaben springen nur täppisch wie junge Bären nach dem Takte oder ohne ihn zu beachten und schreien dabei, um das Vergnügen zu vergrößern.

Leider taucht der Leiermann auch an Sonntagen auf. Doch nimmt er auf die Feststimmung Rücksicht, denn er beginnt (zwischen 7 und 7½ Uhr morgens!) mit einem Choral und geht dann zu einem ernsteren Lied über, das den Übergang zu Schottisch und Walzer bildet.

Erfreulicher wirken die Kurrendeschüler, die mit einem Lehrer zuweilen erscheinen. Die Knabenstimmen sind oft von wirklicher Schönheit, der Chor klingt voll und rein, das Einsetzen der einzelnen Stimmen beweist erstaunlich gute Schulung.

Straßenrufe

Zu den musikalischen Genüssen gehören auch die verschiedenen Ausrufe der Händler, die hier in den Höfen ertönen. – Am schlichtesten wirkt der »Kohlenfritze«, der seine »Kohlen« dreimal ruft und »Preßkohlen, Koks, Holz« hinzufügt, alles auf einen Ton gestimmt. Auch der Lumpenmann, der oft ein Weib ist, und der Scherenschleifer verraten nur geringe musikalische Bildung. Dagegen leistet der Gemüsehändler meistens vortreffliches, da er die verschiedenen Waren mit wechselnder Stimme anzeigt. Zuerst sendet er »Gemüse, Gemüse, Gemüse« voraus, wovon man nur »Müsemüsemüse« hört und dann springt er um eine Oktave höher. Besonders das Wort »Salat« mit langgezogenem zweiten a wird mit Liebe gesungen.

Otto von Leixner, Soziale Briefe aus Berlin, Berlin 1894, S. 85–87. (Achter Brief. Eine Vorstadtstraße im neuen Moabit)

Berliner Volkslieder

Wenn der Vorsitzende in einem Berliner Vergnügungsverein, sagen wir im Verein »Ach, wie dünne!«, einem Bunde von jüngeren Herrschaften aus der Berliner Confektionsbranche, die Fidelitas ansagt, oder wenn Mutter am Sonntag Nachmittag im Schatten der Grunewaldföhren die »Bomtebiedel«, die grosse Ledertasche, ausgepackt hat, und einer von den Cavalieren zur »Quetschorgel«, nämlich zur Harmonika, greift – – – dann ist die Stunde reif, dann steigt das Berliner Volkslied. Litteraturbeflissenen wird diese Bezeichnung nicht ganz korrekt erscheinen, denn Verfasser dieser

Sorte Lieder ist nicht das Volk selbst, sondern es sind das einzelne und nachweisbare Persönlichkeiten, sowohl was den Text als was die Musik betrifft. Das Berliner Volk aber ist es erst, das diesen Liedern ihren Lebensodem einbläst. Erst wenn sie der Berliner singt, werden ihre Schwingen stark genug, um damit weiter flattern zu können – durch das gesamte deutsche Land. Kehrreime wie, um nur einige Neuheiten zu nennen,

»Ich bin eine Witwe,
Eine kleine Witwe;
Bin das Küssen so gewöhnt,
Dass ich's nicht lassen kann.«

oder

»Gustav, Gustav, ärgere dich nicht,
Mache kein Gesicht,
Das schickt sich nicht.«

oder schliesslich als das Juwel darunter

»In Charlottenburg am Knie
Sah ich sie,
Die Marie!
Ach, und seit ich sie am Knie gesehn,
Da ist's um mich geschehn.

haben ihren Siegeszug ebenso wie die vielen anderen schönen Weisen, als da sind »Mein lieber Capitän, ach lassen Sie das sein« – »Wenn die Blätter leise rauschen« – – – »Ach Emma« – – – »Margarethe, Mädchen ohne Gleichen« – – – »Taradabumdara« – – – »Ach könnt' ich noch einmal so liebe« – – – »Ja, beim Souper« – – – »O lieber Schaffner, was haben Sie gethan« – – – »Ich bin die Josephine von der Heilsarmee« – – – »Man munkelt allerlei, das Munkeln ist ja frei« u.s.w., erst von Berlin aus angetreten. Vergeblich sucht der Forscher, um die Partikularisten zu versöhnen, auch anderen deutschen Residenzen einen Teil an diesem Ruhm zu gönnen. Die Ausgangsspur führt immer wieder auf Berlin. Der Resonnanzboden der deutschen Reichshauptstadt ist nun einmal umfangreicher und kräftiger als der von München oder Dresden oder Hamburg. Was aus ihm auftönt, das klingt im deutschen Vaterlande wieder – – – und nicht nur im bildlichen,

sondern eben auch im wörtlichen Sinne. Erst das Lied von der Holzauktion, das der sommerliche Wanderer vom frischen Haff bis zu den Sennhütten im oberbayerischen Gebirge hat ertönen hören, hat unseren lieben Grunewald im Reich berühmt und zu einem deutschen Gemeingut gemacht. ...

Bezeichnend für die Aera des Wiener Territoriums und für die Schädigung, die er dem einheimischen Gewächse zugefügt hat, bleibt es, dass bis zum heutigen Tage die Berliner Liederlitteratur überhaupt nur eine einzige Nummer ernsthafter Gattung, in welcher das Berlinertum zum Ausdruck kommt, gezeitigt hat, nämlich Wilkens »Am grünen Strand der Spree«. Das liegt aber vielleicht auch daran, dass der Berliner zu einem seriösen Eigenlobe, auch im Liede, nicht der Mann ist. Und dennoch giebt es einen klassischen Berliner Gassenhauer, den auch der Kenner für echt halten dürfte, und für den wir uns trotzdem, wenn auch nicht bei Wien, so doch bei Oesterreich, nämlich bei Böhmen zu bedanken haben. Das ist der gute Rixdorfer. Zu seinem Ruhm bis an die fernsten deutschen Grenzen ist er durch Herrn Littke Carlsen, den Gast des »Wintergartens«, gelangt. Getanzt aber schon lange vor Herrn Carlsen wurde er von dem vorzüglichen deutschen Clown, gleichfalls einem Berliner, Herrn Boganowsky, jetzt engagiert beim Circus Busch. Mag der Entstehung dieser Perle zu Nutz und Frommen der Berliner Chronik hiermit ein Denkmal gesetzt sein: Es war im Anfang des Jahres 1871. Berlin machte wieder einmal den krampfhaften Versuch, den Kölner Carneval, westdeutsche Heiterkeit zu imitieren. Auch Meister Bilse im Konzerthause wollte nicht zurückstehen. In seiner Kapelle hatte er zwei lustige Musikanten, die als Hoboisten des Kaiser Franz-Regiments sechs Jahre vorher den böhmischen Feldzug mitgemacht und ausser dem errungenen Lorbeer noch eine Polkamelodie, die sie im Böhmerwald vernommen, nach Hause gebracht hatten. Der eine spielte die Piccoloflöte, der andere die Clarinette, und die Polka, deren schrille Töne und aufstachelnde Rhythmen in ihrer Eigenart etwas Vulgärkomisches hatten, passte in einen Fasching gut hinein. An jedem Abend wurde sie von ihren Entdeckern zur Lust des Publikums gespielt bis zum Aschermittwoch, dann geriet sie in völliges Vergessen, nur aber um das Schicksal der vielen anderen Liedermelodien zu teilen, die heute die Variétébühnen und Drehorgeln beherrschen, und die, ohne dass man ihren wahren Urhe-

ber kennt – – – es sei hier nur in dieser Hinsicht die hübsche Melodie zur »Gigerlkönigin« erwähnt – – – von findigen Kapellmeistern aus den Schachten der Verschollenheit emporgefördert und ohne Zögern als ihr Eigentum ausgegeben werden. Auch die böhmische Polka wurde wieder ausgegraben, zu der Melodie dichtete Herr Oskar Klein, der Leiter des Berliner Vergnügungsinstitutes »Tyll Eulenspiegel«, den nicht minder als die Melodie berühmt gewordenen Text mit den stimmungsvollen Anfangsworten »Auf den Sonntag freu' ich mir, denn dann geht's hinaus zu ihr, fahre mit vergnügtem Sinn Pferdebus nach Rixdorf hin«, und so wurde der Rixdorfer der Stadt Berlin einverleibt. Mag das übrige Rixdorf seinem guten Beispiele bald folgen.

Mit dem Charakter des Berliner Volksliedes steht es leider ziemlich schwach. Bei einer andern Gelegenheit weist Schreiber dieser Zeilen darauf hin, wie die liebe Berliner Polizei unsere Coupletdichter, vor allem aber die Muse des Variétés, auf ein immer begrenzteres Stoffgebiet zu drängen sucht, nur damit sie die Loyalität, überhaupt die Harmlosigkeit nicht verlernen. So handelt es sich denn schließlich in diesen Liedern meistens nur, sowohl komisch als auch sentimentalisch, um die Liebe und die holde Weiblichkeit. Ein Jünger Berangers ist für Berlin noch nicht erstanden, dafür sorgt der Schutzmann. Wie ein Pferdebahnwagen, so rollt die Phantasie ihrer Dichter, getreulich von der Pickelhaube überwacht, immer in denselben Gleisen einher. Aeussert sie sich einmal, natürlich immer ohne über die behördlichen Stränge zu schlagen, in einer etwas weniger gewöhnlichen Form, wie etwa in dem Schaffnerlied, so liegt fast jedesmal ein ausländisches, meist englisches Original vor, dem das Berliner Fabrikat nachgebildet ist. Englischen Ursprungs ist zum Beispiel auch die famose »so 'ne ganze kleine Frau«. Selbst – – – und man nennt den Berliner also ganz mit Unrecht unbescheiden – – – selbst Wiener Einflüsse machen sich noch geltend. Das seinerzeit viel gesungene »Das ist dem Berliner sein Fall« ist nur eine Umbildung des Wienerischen »Das ist dem Wiener sein Schan«. Nur in einer einzigen Beziehung bewährt das Berliner Gewächs glorreich den heimatlichen Bodengeschmack – – – in der Parodie. Schlägt ein Lied ein, so folgt die Parodie, diese Berliner Spezialität – – – nur in Berlin konnte ein ganzes Parodietheater aufgerichtet werden – – – ihm auf den

Fuss. Der nächste Grund dazu ist allerdings nichts weiter als Geschäftsspekulation. Macht ein Verleger mit einem Liede eben ein Geschäft, so drängt es einen anderen, ein dem ähnliches Produkt auf den Markt zu bringen, in der Hoffnung, das gleiche grosse Geschäft damit zu machen. Während aber in Wien dieses Streben nur die Form der Nachahmung annimmt, so dass zum Beispiel dem vor einigen Jahren dort sehr volkstümlich gewesenen Liede von der »Mutterlieb« ein Lied von der »Vaterlieb« gefolgt ist, kehrt der Berliner erst bei *diesem* Anlass seine Natur, seine wahre, heraus. Dem unvergesslichen Rudolf Försterschen »Wie süss«, das in schönen Sommernächten, wenn die Kremser heimwärts zieh'n, noch immer aus ihnen heraustönt, folgte sogleich das neue Lied »Wie miess«, dem »O schöne Zeit, o selige Zeit« die Variante »O schöne Zeit, o Sonntagsruh« mit den weiteren Zusätzen »Des Sonntags darfst nicht knutschen du«, oder »Der Storch hat ooch den Laden zu« und was der sonstigen Scherze auf die Berliner Sonntagsruhe, die damals gerade in Schwung kam, noch mehr waren. Von den unzähligen Parodien auf das gefühlvolle Mandolinenlied mit dem Refrain

»Mit meiner Mandoline
Die mit mir weint und lacht,
Sing' ich dir Liebeslieder
Bring' ich dir gute Nacht!«

seien hier nur die Verse hergesetzt:

»Mit meiner Mandoline,
Die mit mir ächzt und kracht,
Hol' ich mir kalte Füsse
So spät um Mitternacht.«

Mag mit diesen Auslesen, die notwendigermassen als Illustrationen zu unserem Thema gehören, die Geduld des Papiers nicht länger auf die Probe gestellt werden.

Wie macht der Berliner Liederdichter sein Produkt nun populär? Hängt das von etwaigen ihm innewohnenden Vorzügen ab? Nein – – – oder doch nur zum geringsten Teil. Auch die Popularität wird vorwiegend zum Verlegergeschäft, zur Spekulation. Die Auflagen moderner Schlager erreichen Ziffern, um welche die grossen Buch- und Musikalienverleger neidisch

werden dürften, und weil es nur auf die Kunst und die Geschicklichkeit des Sängers, der eine solche neue Nummer vorträgt, ankommt, ob sie im Publikum gefällt oder nicht, so ergiebt sich leicht daraus, wie umworben diese Herrscher des Variététheaters von den betreffenden Verlegern sind und welches angenehme Nebeneinkommen ihnen von diesen zufliesst. Vielfach macht sich deshalb der Sänger seine »Nummern« selbst und tritt mit dem Verleger in ein Compagniegeschäft ein. Genannt sei als ein solcher bekannter Selbstdichter Herr Robert Steidl, der beliebte Gast des Apollo-Theaters, das, weil die Akustik dieses Etablissements dem gesungenen und gesprochenen Worte günstiger als der Wintergarten ist, sich als Pflegestatt des Berliner Liedes eine beherrschende Stellung verschafft hat. Oder auch der Kapellmeister des betreffenden Instituts nimmt seinen Einfluß wahr, und dann wird er ohne Barmherzigkeit zum Dichterkomponisten .....

Heinrich Lee, Berlin von heut'. Moderne Bilder aus der Reichshauptstadt. Berlin-Charlottenburg o. J. (1900), S. 16 ff.

Wie entsteht der Berliner Gassenhauer?

Eine Schnitterin sang es zuerst zur Erntezeit, die Schnitter sangen es ihr nach, der Bach trug es murmelnd davon, von ihm lernten es die Vögelein und zwitscherten es hinaus in die weite, weite Welt: so entstand das Volkslied. Viel prosaischer ist die Entstehungsgeschichte des *Berliner Gassenhauers: er wird fabrizirt.* Die Berliner Gassenhauer-Erzeugung beruht, gleich den übrigen modernen Fabrikationen, auf Großbetrieb, und zerfällt in Spezialisirung der Fächer. Da sitzen sie, die Gassenhauerfabrikanten, in der rauchigen Artistenecke des Cafés – die vom sentimentalen, die vom pikanten und die vom schnoddrigen Fach – und »dichten« und »dichten« und »dichten«.

Und es ist mit dem Lieder-Erzeugen wie mit dem Stücke-Schreiben: *wenig Treffer und viele Nieten.* Einige Dichter nehmen überreiche Tantièmen ein, unzählige nagen am Hungertuch. Bei der Lieder-Erzeugung kommt noch dazu, daß die Waare im Winter auf den Markt gebracht wird, es sich aber erst beim ersten Lenzeswehen entscheidet, ob die Sache Geld einbringt. »Und wenn das Frühjahr kommt, dann schlagen sie aus«, die »Schlager«. Das Lied, das wintersüber im Variété kreirt wurde, erhält seine Weihe als Berliner Gassenhauer erst dann, wenn es von einer Musikkapelle

im Freien unter dem Jubel der umstehenden Zuhörer exekutirt wird. So avancirten im Vorjahre *»Kille, kille Pankow«* und *»Mein Herz, das ist ein Bienenhaus«* in den Zelten feierlichst zu Berliner Gassenhauern.

Erschrecklicher Weise hat der Berliner Gassenhauer heuer eine Frühgeburt zu verzeichnen.

Ist denn kein Stuhl da,
Stuhl da, Stuhl da,
Für meine Hulda,
Hulda, Hulda?
Seht Euch mal Alle um,
Es wär' doch gar zu dumm
Wenn hier kein Stuhl da
Für meine Hulda.

Der Hulda-Erzeuger ist der Komiker *Emil Bender,* der Vater des famosen *»Du ahnst es nicht!«* Bender sang das Hulda-Kouplet zuerst in einem intimen Künstlerverein. Er fand es selbst so »blöd«, daß er sich zunächst damit nicht in die Öffentlichkeit hinauswagte. Angefeuert vom Beifall seiner Freunde trug er dann das Lied im Apollo-Theater vor. Wie bekannt, gewann die »Hulda« dermaßen die Huld des Publikums, daß sie bereits vor der Zeit als ausgewachsener Berliner Gassenhauer flügge geworden ist. Die Musik dazu bildet eine flotte Mazurka, die eine Nachdichtung und Parodie von Louis Gannes berühmter »Czarine« ist.

Interessant ist auch die Entstehungsgeschichte von *»Du ahnst es nicht«*. Bender wendete diese Redensart zuerst in der einaktigen Operette »Die Spree-Amazonen« an, die im Apollo-Theater aufgeführt wurde. Die vier Wörtchen errangen sich bald eine so große Popularität, daß die Direktion dieses Theaters dem Kapellmeister *Paul Linke* mit der Komposition eines Walzers für *Robert Streidl* betraute, dessen Text das unentbehrlich gewordene »Du ahnst es nicht« enthielt. So entstand das überaus volkstümliche »Ach Emma«-Lied, mit dem »Du ahnst es nicht« seine Weltreise antrat.

Ueberhaupt sind Emil Bender, Robert Steidl und Paul Lincke die Großproduzenten des Berliner Gassenhauers. Sie sind nicht nur die Verleger ihrer eigenen Kouplets und Lieder, sie kaufen auch fremde Produktionen auf und bezahlen für geeignete Kouplet-Texte bis zu 300 Mark pro Stück.

Ein in jüngster Zeit populär gewordener Komponist ist auch *Aletter*, dessen *»Kleine Wittwe«* –von der pikanten Lona Barrison kreirt – fast in alle zivilisirte Sprachen übersetzt wurde.

»Ich bin 'ne kleine Wittwe,
Eine kleine Wittwe.
Bin das Küssen so gewöhnt,
Daß ich's nicht lassen kann.«

Und die Parodie darauf, welche der beliebte und beleibte Bender allabendlich im Apollo-Theater singt:

»Ach ich bin ein Wittwer,
'n kleiner, dicker Wittwer.
Bin nach den Weibern so wie toll,
Glaub', ich krieg nie die Näse voll...«

Ueberhaupt liegt die Hauptforce des Berliner Volkswitzes in der Parodie, und sobald ein von auswärts kommendes Lied hier populär wird, erscheint es auch schon in schnoddriger Travestie. So muß sich mancher Wiener »Schmachtfetzen« eine ungebetene Umdichtung gefallen lassen. Am wenigsten hat dies wohl Kutscheras gefühlvolles »Weißt Du Mutter, was mir geträumt« verdient, statt dessen man singt:

»Weißt Du Motor, was mir geträumt hat?
Ich hab' in 'n Himmel reingekiekt.
Da waren viele Droschkengäule,
Die sagten: hier ist's wunderschön.

Bleib' hier, Du brauchst nicht wieder runter
Die Halteplätze sind jetzt leer,
Denn in Berlin giebt's keine Droschken
Und keine warmen Wiener mehr.«

Ja, schnoddrig, banal und auch etwas blöde muß so ein Berliner Gassenhauer sein, daß er einschlage. Die Chansons der Yvette Guilbert sind freilich pikanter und geistreicher, sie werden aber nie populär. Doch »Ist denn kein Stuhl da – für meine Hulda?« Das ist gerade 'was Schönes!

P.St.-k, Berliner Morgenpost, 7.3.1891.

Die Musik der armen Leute

Der Herr Musikprofessor spricht:
»Die Drehorgeln, die dulde man nicht!
Sie sind eine Plage und ein Skandal!«
Mein lieber Professor, nun hören Sie mal:
Ein enger Hof – Kein Sonnenschein
fällt dort das ganze Jahr hinein.
Da herrscht ein seltsam muffiger Duft,
nach Armut riecht's und Kellerluft,
da blüht keine Blume, da grünt kein Laub,
die Kinder spielen in Müll und Staub.
Nun kommt ein Leiermann hervor
und schleppt seinen Kasten durchs offene Tor.
Den Schunkelwalzer spielt er auf,
da rennt es herbei im schnellen Lauf,
da krabbeln aus ihren Höhlen heraus
die Kinder in dem ganzen Haus,
und über die blassen ernsten Gesichter
fliegt es dahin wie Sonnenlichter,
sie tanzen und wiegen sich hin und her
beim Schunkelwalzer, was will man mehr!
In der Kellertür steht ein schlumpiges Weib,
ihr hängen die Kleider um den Leib,
den Säugling hält sie in dem Arm,
in ein Wollentuch gewickelt warm.

Sie läßt ihn tanzen und wie er sich regt
und mit den mageren Armchen schlägt,
ist über die vergrämten Wangen
ein Strahl von Mutterfreude gegangen.
Das Mädchen für alles im ersten Stock,
es faßt mit den Fingerspitzen den Rock
und trällert den Text und dreht sich und lacht;
an den blauen Dragoner hat sie gedacht;
des Sonntags nach vollbrachtem Werk
im »Schwarzen Adler« zu Schöneberg –
er war so unbeschreiblich flott
und tanzte den Walzer wie ein Gott.
Der Leiermann hat die Blicke erhoben
und wartet auf den Segen von oben.

Dann kommt – das hört ein jeder gern:
»Einst spielt' ich mit Szepter, mit Krone und Stern.«
Der arme Schreiber in seiner Kammer
vergißt eine Weile den täglichen Jammer.
Er läßt die kritzelnde Feder stehn
und seinen Blick zu den Wolken gehn,
die über die Dächer dahingezogen.
So hoch sind seine Träume geflogen
von Ruhm und Glück und Sonnenschein:
»O selig, o selig, ein Kind noch zu sein!«

Der Leiermann dreht seine Kurbel um,
seine Blicke wandern ringsherum.
Ein ander Stück nun stellt er ein:
»Ich bitt' euch, lieben Vögelein!«
Die Nähterin läßt die Maschine stehn,
und ihre Traumgedanken gehn
zum letzten Roman, den sie gelesen.
Wie edel ist doch der Graf gewesen,
daß er das arme Mädchen nahm,
obgleich es doch fast zur Enterbung kam.
Dann seufzt sie. Ach, sie weiß, wie es geht:
Die edlen Grafen sind dünn gesät!
Doch wenn auch kein Graf. Wenn einer nur käme,
den sie möchte und der sie nähme.
Draußen schießen die Schwalben vorbei,
sie blickt ihnen nach und summt dabei:
»Ich bitt' euch, lieben Vögelein,
will keins von euch mein Bote sein?«

Der Leiermann aber schaut sich stumm
von einem Fenster zum andern um,
zieht sein Register und spielt mit Schall:
»Es braust ein Ruf wie Donnerhall!«
In seiner Werkstatt der Schuster nun
läßt eine Weile den Hammer ruhn.
Er war bei Wörth und bei Sedan
und vor Paris und Orleans,
und wie er denkt an jene Zeit,
war sein Soldatenherz ihm weit!
Er klopft mit kampfgewohnter Hand –

mit Gott für König und Vaterland –
gar mächtig auf das Leder ein.
»Lieb Vaterland magst ruhig sein!«

Der Leiermann aber blickt und späht,
damit sein Lohn ihm nicht entgeht.
Und sieh, der Segen bleibt nicht fern,
denn Armut gibt der Armut gern.
Bald hier, bald dort mit leisem Klapp,
in Papier gewickelt, fällt es herab.
Und ob auch der Herr Professor schreit –
hier fühlt man nichts als Dankbarkeit,
denn ein wenig Licht ins graue Heute
bringt die Musike der armen Leute.

Heinrich Seidel, Gedichte, Gesamtausgabe 1903, S. 28–31. Auch als Sonderausgabe mit Notenbeilage (melodramatische Bearbeitung) erschienen.

Harfenjule

Wer kennt sie nicht, die alte, blinde Sängerin mit der großen, an allen Ecken und Enden geflickten Harfe und dem plumpen, breitrandigen, einst schwarz gewesenen Strohhut. Wer hat sie nicht schon durch die Straßen der Potsdamer Vorstadt schleichen sehen – denn den Westen Berlins bevorzugt sie – von Haus zu Haus sich tastend und auf den Höfen mit erloschener, einst schön gewesener Stimme ein Lied zu ihrer Harfe singend.

»Harfenjule« nennen sie die Schulkinder und ein großer Legendenkreis hat sich um die unschöne Alte mit den knochigen Fingern und den großen Füßen gebildet. Frau Fama hat ihr eine glänzende Vergangenheit als berühmte Opernsängerin angedichtet. Wenn man jedoch den romantischen Schleier hinwegzieht und die wahren Thatsachen erblickt, dann sieht man bei der von der Last der Jahre gebeugten Greisin auf ein Schicksal hart und fast gänzlich freudenleer. Kaum einen Lichtblick weist der Kampf um's Dasein auf, den Harfenjule seit 55 Jahren mit den widrigsten Verhältnissen hat führen müssen und jetzt, in einem Alter, wo fast den Meisten ein wenigstens annähernd ruhiger Lebensabend vergönnt ist, muß sie – oft von bitterster Not verfolgt – tagaus tagein in Wind und Wetter durch die Straßen wan-

deln, und der Wohlhabenden gehen hunderte achtlos an ihr vorüber. Und doch könnte ein geringes Scherflein die bescheidene Alte glücklich machen.

Mehr als 70 Jahre hat Harfenjule jetzt auf dem Rücken. Am 6. September 1829 wurde sie in Potsdam als Tochter eines armen Brettschneiders Schulze geboren. Sie kam blind zur Welt, so daß man auf die Aermste nicht einmal das sonst allen Menschen gemeinsame Wort »Das Licht der Welt erblicken« anwenden darf. Sie hat es nie gesehen. Professor Gräfe, der berühmte Augenarzt, nahm allerdings, als die kleine Louise Schulze 11 Jahre zählte, eine Operation an ihr vor, welche so viel Erfolg hatte, daß sie wenigstens auf einem Auge einen leichten Nebelschimmer sehen konnte.

Die häuslichen Verhältnisse, in denen sie aufwuchs, waren die ärmlichsten. Die Mutter verdiente zu dem knappen Lebensunterhalt eine geringe Zubuße durch Waschen. Louise erregte mit ihrer Stimme schon als Kind die Aufmerksamkeit eines Hauptmanns der russischen Kolonie in Potsdam und dieser hatte ein so mitleidiges Interesse an der Bedauernswerten genommen, daß er ihr persönlich Gesang-Unterricht erteilte. Er studierte ihr eine ganze Anzahl von Opernpartien ein, die sie mit einer wohlklingenden, sympathischen Stimme sang, und noch heute zeigt die Stimme Spuren einstiger Schönheit. Einer Ausbildung als Sängerin freilich stellte ihre Blindheit ein unüberwindliches Hindernis entgegen. Die Einsegnung Louises fand am 24. März 1844 statt, und von diesem Tage an war sie darauf angewiesen, sich selbst zu ernähren, was sie mit Hülfe ihrer musikalischen Kenntnisse auch bis zum heutigen Tage redlich gethan hat. In den Jahren 1862–64 mußte sie auch die Eltern, die auf das Krankenlager geworfen waren, ernähren. Beide starben dann kurz hintereinander, und Louise stand nun verwaist da.

Aber bald zog auch in das Herz der Blindgeborenen die Liebe ein und im Jahre 1865 reichte sie dem Marionettenspieler Northmann zu Küstrin die Hand am Altare. Das Eheglück konnte nicht auf langjährigen Bestand hoffen, denn Northmann war hochgradig brustkrank, und das Wanderleben, welches beide führen mußten, war nicht dazu angethan, das Uebel zu heben. Sie zogen von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf und gaben Vorstellungen auf einem mehr als primitiven Kasperle-Theater; die meiste Anziehungskraft übte Frau Northmann mit ihrer wohlgeschulten und damals

noch klangvollen Stimme und ihrem Harfenspiel aus. Der Ehe der beiden Wandervögel entsprossen zwei Kinder, aber beide trugen bereits bei ihrer Geburt den Keim des Todes in sich; sie starben in noch kindlichem Alter. Am 26. Januar 1871 etlag auch Northmann seiner tückischen Krankheit, und Harfenjule stand nun ganz allein.

Potsdam, obgleich ihre Heimatstadt, vermochte sie nicht zu fesseln; der Kreis für ihren Erwerb durch Singen auf den Höfen war zu klein, und so ging sie denn nach Berlin, wo sie mit einer Schwägerin, der verwittweten Kutscherfrau Luise Freund, geb. Leist, gemeinsam eine äußerst bescheidene Wohnung in der Steinmetzstraße innehat. Hier in Berlin erst bildete sich der Name »Harfenjule«, unter welchem heut alle Weit die Alte kennt. Bei ihren geringen Ansprüchen, welche sie an das Leben stellt, ernährt sie sich und ihre Schwägerin mit ihrer Harfe schlecht und recht; zu Zeiten freilich sind die Einnahmen knapp und einmal beklagte sich Harfenjule beim Schreiber dieses bitter darüber, daß die Leierkästen ihr so große »Konkurrenz« machten. Diesen »kunstlosen Gesellen« ist sie überhaupt nicht sehr wohlgesinnt, namentlich wenn sie auf einem Nachbarhofe unvermutet auftauchen und durch ihre schrillen Klänge den Gesang der Alten übertönen. Harfenjule besitzt eins der ältesten Patente als »Hofmusikantin«; einen Haupttrost findet sie in der Thatsache, daß heutigen Tages die Polizei nicht mehr so leicht die Spielerlaubnis erteilt wie früher.

Hart ist das Los der Straßensängerin, denn häufig genug haben böse Buben die Hilflose nicht nur mit Worten gehänselt, sondern ihr die Harfe, ihre treueste Begleiterin zerschlagen und die Alte in bitterste Not gebracht. Wenn irgend ein Berliner Original, so verdient »Harfenjule«, das bekannteste und zugleich bemitleidenswerteste Original Berlins, die Unterstützung ihrer Mitbürger, und jeder echte Berliner sollte eine Ehrenpflicht darin sehen, sein Scherflein dazu beizutragen, der mühseligen Wanderin ihren Lebensabend ein wenig zu erleichtern. Der Verfasser dieser Schrift ist gern bereit, der Dulderin freundliche Gaben zu übermitteln.

Victor Laverrenz, Berliner Originale, Berlin 1899, S. 93–97.

Tingel-Tangel

In den Tingel-Tangels herrschte immer eine übermütige Stimmung. Hier verkehrten der kleine Handwerker, der Kaufmannsgehilfe, vorherrschend aber Studenten, junge und alte Semester. Die Bedienung war von zarter Hand, darum wurde der Tingel-Tangel fast ausnahmsweise vom starken Geschlecht besucht.

Auf einem Podium, das keinerlei Dekoration aufwies, saßen auf Stühlen die Chansonetten, meist 10–20, und die Komiker. Immer eine oder einer von den Darstellern erhob sich, wenn die entsprechende Nummer dran war, und begann dann den meist sehr handfesten Vortrag, begleitet von einem Pianisten, der kurzweg »Kapelle« genannt wurde. Die beliebtesten Lieder der damaligen Chansonetten waren: »Ich laß mich nicht verführen, dazu bin ich zu schlau«, »Wenn so die Frauengarde einhermarschiert«, die »Gigerlkönigin« und »Ach, wenn das mein Männchen wüßt, was mir da passiert!« Der Klamottenkomiker sang Paukenverse, die an Paprika nichts zu wünschen übrig ließen; noch gepfefferter waren die Couplets der Herren Salonhumoristen. Am Anfang und zum Schluß wurde von diesen Künstlern ein gemeinsamer Chorgesang losgelassen, unter dessen Klängen sie einen Gänsemarsch auf dem Podium ausführten. Die begeisterten Zuhörer sandten den Damen Porter, der aber meist nur durch billiges, dunkles Berliner Bier vorgetäuscht wurde, auf das Podium. Je mehr Porter eine Dame trank, desto beliebter war sie bei dem Tingel-Tangel-Besitzer, der nur mit Herr Direktor angesprochen wurde. Für jeden getrunkenen Porter erhielt die Chansonette 25 Pfg. Korkengeld, der Porter kostete pro Glas eine Mark. In Berlin waren die bekanntesten Tingel-Tangel: Moors Academy of Music in der Friedrichstraße, Unter den Linden die Gebirgshallen, in der Kommandantenstraße die Silberhallen und das Elysium, in der Elsasserstraße der Kuhstall, am Alexanderplatz unter den Königscolonnaden der Prisma, in der Neuen Königstraße das Klosterstübl – der Berliner sagte nur: »der Klosterstiebel«, er leitete das von dem Wort Stiefel ab. Am Köllnischen Fischmarkt war Franz Würfels Singspielhalle. Direktor Franz Würfel wurde von seinen Stammgästen nur Affenfranz genannt, er hatte früher eine Varieté-Nummer als Affendarsteller gehabt. In diesem Bunde dürften aber auf keinen Fall fehlen die Tingel-Tangel Servus in der Koppenstraße und Böge in der Weinmeisterstraße.

Hermann Frey, Immer an der Wand lang..., Berlin 1943, S. 42/43.

Varieté um die Jahrhundertwende

Von den kleinen Varieté-Theatern, die wir nur in Zivil besuchen konnten, sind einige durch den baulichen Fortschritt der Gegend, in der sie lagen, beseitigt worden. Das American-Theater zehrte schon damals nur noch von dem absterbendem Ruhme des »urkomischen Bendix«. Zuletzt trat er im Apollo-Theater auf. Aber der Berliner Geschmack hatte sich für eine gepfeffertere Komik entschieden und der »urkomische Bendix« gestattete sich wohl kräftige Anspielungen und nicht sehr züchtige Gesten, – »pikant« war seine »Kunst« keineswegs. Es ist jetzt sogar schwer, herauszufinden, was an ihr »urkomisch« war. Ganz Berlin sang, pfiff und spielte den Schlager des »urkomischen Bendix« von der »Holzauktion im Grunewald«, bei der »die ganze Klafter Holz bloß 'nen Taler« kostete ...

Die Vorträge der Varieté-Sängerinnen, sprachwidrig als »Chansonetten« bezeichnet, da doch »Chansonette« ein Liedchen ist, waren vorwiegend »neckisch«. Das »Neckische« deutete jede »Chansonette«, um Mißverständnisse auszuschließen, durch eine stereotype symbolische Geste an: sie steckte die Spitze des rechten Zeigefingers in den zum Lächeln halb geöffneten Mund und schleuderte dazu »schelmische« Blicke. Sie renommierte auch nicht im entferntesten mit Lasterhaftigkeit, sondern sie beteuerte, daß sie sehr tugendhaft veranlagt wäre. Sie sang z.B.: »Ich laß' mich nicht verführen, – dazu bin ich zu schlau! – Ich kenne die Manieren der Herren zu genau !« Oder sie klagte über ihr widriges Schicksal, wie in dem gleichfalls jahrelang in allen Straßen und Häusern Berlins gegröhlten Couplet: »Ach, lieber Schaffner – was haben Sie getan! – Sie haben mich nach Berlin gebracht – ich wollt' nach Amsterdam!«

Adolf von Wilke, Alt-Berliner Erinnerungen, Berlin 1930, 215–216.

Berliner Tanzlieder um die Jahrhundertwende

(Vor und nach 1870)

»Röschen hatte einen Piepmatz« (Text von D. Kalisch)

»Meine einz'ge Passion ist mein Leopold mein Sohn« (Text von L'Arronge)

Polkamarsch »Ich hatt' ne alte Tante« mit Refrain »Ach wenn doch meine Tante deine Tante wär«

»Wohin ich wandte durch die Welt« mit Refrain »...am grünen Strand der Spree«

Feenwalzer von L. Waldmann »Denke dir, mein Liebchen« mit Refrain »Denn so wie du, so lieblich und schön«

Kleine Fischerin von L. Waldmann »War einst ein kleines Fischermädchen« mit Refrain »Fischerin du kleine«

Refrains »Das Schönste auf der Erde...« »Ach, ein Walzer ist mein Leben...« ebenfalls von L. Waldmann

(Um 1900)

»Wenn die Blätter leise rauschen« von P. Lincke (»Emmas Herz klopft ungestüm«)

»Ta-ra-ta-bum-tara!« von P. Lincke (»Das allerneuste Lied«)

»Ach könnt ich noch einmal so lieben!« (»An Hecken von wilden Rosen«)

»Ach, einmal blüht im Jahr der Mai!«

»Zu spät kommt oft die Reue...«

»In Charlottenburg am Knie«

»Ach lieber Kapitän, ach lassen Sie das sein...«

»So 'ne ganze kleine Frau !«

»Gustav, ärgere Dich nicht...«

»Denn Bimmel-Bolle bimmelt...«

»Ich bin eine Witwe, eine kleine Witwe«

»Ach lieber Schaffner, was haben Sie getan?«

»Denn beim Souper, da kann man was erleben«

»Ach Ernst« (»Ernestinchen, jung von Jahren«)

Pflaumenwalzer »Hans und Lottchen spielten im Garten« (Refrain »Denn an dem Baume«)

»Hinterm Ofen sitzt 'ne Maus«

»Kein Heimatland, kein Mutterhaus«

Am Elterngrab »Ich kenn ein einsam Plätzchen auf der Welt« (Refrain »Der liebste Platz, den ich auf Erden hab«)

Rixdorfer von E. Philippi »Auf den Sonntag freu ich mir« [»wohl der verbreitetste Lokaltanz«]

Der Tempelhofer »Mittwochs mache ick mir tof«

Lieder auf Rummelsburg »Heute bin ich kreuzfidel« und (»Immer ran, jetzt geht's los«)

Kreuzpolka »Siehste woll, da kimmt er«

Rheinländer »Im Grunewald ist Holzauktion«

»Hab'n Sie nicht den kleinen Kohn gesehn« von J. Einödshofer

»In der Brunnenstraße is'n Ding passiert. Ei, ei! Ei, ei!«

»Pankow, Pankow, Pankow kille, kille«

Die Liebesinsel von P. Lincke »Ich weiß ein stilles Plätzchen« (Refrain »Nach der Liebesinsel laßt uns gehn«)

»O du mein Pusselchen« von V. Holländer (Beginn »Liebe süße, kleine Lorelei«)

Berliner Luft von P. Lincke »Berlin, zu jeder Jahreszeit« (Refrain »Das macht die Berliner Luft«)

Aufzählung mit Zwischentexten bei Hans Ostwald, Berliner Tanzlokale, in: Großstadt-Dokumente Bd. 4, Berlin und Leipzig o. J. [1905], S. 49–71.

DRITTER TEIL: SAMMLUNG

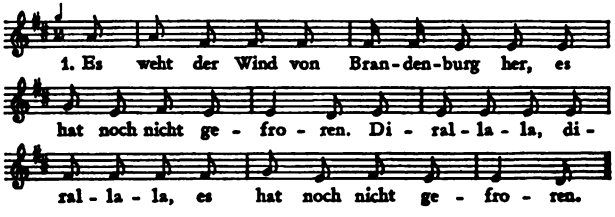
Berliner Gassenhauer in Wort und Weise mit Erläuterungen

Die Gliederung nach ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHEN KATEGORIEN (angezeigt durch Großbuchstaben) führt vom *traditionellen städtischen Volkslied* (A) über die *Gassenhauer des Vormärz* (B) und die meist durch *Parodieverfahren* entstandenen *Gassenhauer* seit der *Mitte des 19. Jahrhunderts* (C) bis zur *Rezeption des kommerziellen Couplets* (D). Nach Gattung, Funktionsmerkmal oder Grad der Folklorisierung läßt sich die Haupteinteilung in verschiedene SACHGRUPPEN (arabische Zahlen nach den Großbuchstaben) auffächern. Die Anordnung der einzelnen (durchnumerierten) LIEDTYPEN innerhalb dieser Rubriken folgt entweder formal-inhaltlichen Kriterien (in A 1 nach dem Genre, in B 1 nach dem Sujet, bei C 1 und C 6 fortschreitend vom schlichten Vierzeiler bzw. Ruflied bis zum ausgeformten Erzähllied) oder der Chronologie (annähernd in B 2, B 3, C 2, C 5; am strengsten in C 3, C 4: damit Indizien für die Datierung der Gassenhauer gegeben). Andernfalls wird die Reihenfolge alphabetisch durchgeführt (in A 2, A 3, D 1).

A. Volksliedtradition

1. Lieder zu geselligen Anlässen
   (Erzählende und lyrische Lieder, Kleinlyrik)

1. Es weht der Wind von Brandenburg her

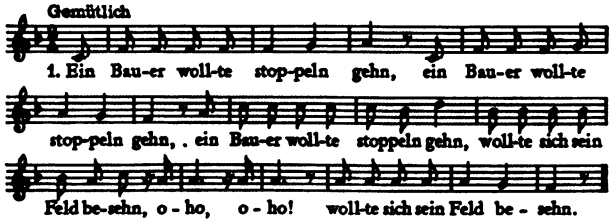


2. Es schlief ein Graf bei sein Mamsell
bis an den frühen Morgen
3. Und als die Zeit vergangen war,
da fing sie an zu weinen.
4. Wein nicht, wein nicht, mein liebes Kind,
ich schenk dir tausend Taler.
5. Die tausend Taler will ich nicht,
ich sag es meiner Mutter.
6. Ach Mutter, liebste Mutter mein,
gib mir 'ne dunkle Kammer.
7. Da träumts den Grafen in die Nacht,
als wenn sie wär gestorben.
8. Und als er in die Stadt reinkam
wohl an dem Nau'ner Tore,
9. Da trugen sie die Leiche raus
auf einer Totenbahre.
10. Da deckt er auf ihr Leichentuch
und sah die Liebste liegen.
11. Er zog heraus sein blankes Schwert
und stieß es sich ins Herze.

Aufgezeichnet von O. Glaser, Sangesort Potsdam, 1883 von Dienstboten. Melodie am 19.10.29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115034; abgedruckt: Koepp-Cleff, S. 46.

Beispiel eines jüngeren Überlieferungszweiges (mit Lautsilben-Kehrreim) der Volksballade »Herr und Magd«: Volksliedwerk, Bd. 3, Nr. 55, vgl. bes. Gruppe 10, S. 17f. Eingangsvers ebenfalls in der märkischen Fassung Erk 12364 (Lohre, S. 274).

2. Ein Bauer wollte stoppeln gehen



2. Und als der Bauer nach Hause kam,
Wollt er was zu pregeln hab'n.

3. »Wat hast gekocht, mein Lieseken,
Zuckersüßet Lieseken?«

4. »Hab jekocht Kartoffelbrüh
Mit'n Sticksken Hottehü.«

5. Hab jekocht'n Hühnerbrei
Mit'n faulet Ei dabei.«

6. Und als der Bauer am Tische saß,
Da rumpelt in der Kammer was.

7. Und als der Bauer die Kammer aufmacht,
Sitzt der Pfaffe da und lacht.

8. Da nahm der Bauer 'n Besenstiel,
Haut den Pfaffen, daß er fiel.

9. Da rennt der Pfaffe die Straße lang,
Schiß in die Hosen, daß es stank.

10. Der Pfaffe rennt ins Nachbars Haus
Und steckt den Arsch zum Fenster raus.

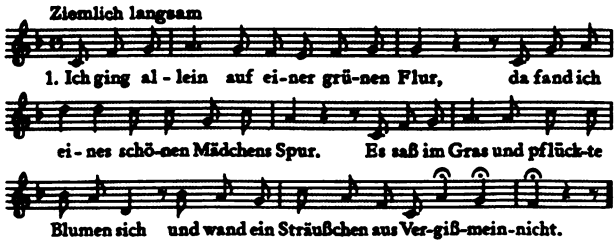
11. Und alle Leute blieben stehn,
Um ihres Pfaffen Arsch zu sehn.

Otto Glaser, Berlin 1930, Melodie am 15.3.30 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115269.

Vgl. Der Bauer im Holz Erk/Böhme, I, Nr. 149, u. Der Mann im Heu Erk/Böhme, Nr. 150. Wegener, ferner Nr. 1042, Lohre, S. 298 u. a.

Drastische berlinisch-brandenburgische Fassung des bekannten Schwankliedes.

3. Ich ging allein auf einer grünen Flur



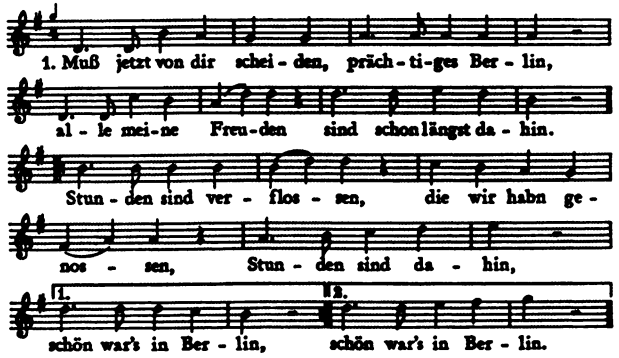
2. Ich setzte mich zu ihr ins grüne Gras,
Und scherzte da und sprach wohl dies und das,
Und sah ihr freundlich in das Angesicht:
Mein Liebchen, schenk mir das Vergißmeinnicht!

3. Ach nein, mein Herr, das kann ja nimmer sein.
Die Blumen pflückte ich für mich allein;
Denn meine Mutter warnend immer spricht:
Mein Kind behüte dein Vergißmeinnicht.

4. Kind, deine Mutter ist ein altes Weib,
Ich schlang den Arm um ihren jungen Leib,
Sie bog an meinen Busen ihr Gesicht,
Ich aber pflückte ihr Vergißmeinnicht.

Potsdam, vom Gymnasium 1891: »Ich bekomme das Lied, das eine sehr einschmeichelnde Melodie hat, leider nicht mehr ganz zusammen.« Otto Glaser – Berlin, Melodie am 15.3.30 aufgenommen von J. Koepp. Märkisches Archiv DVA A 115262. Vgl. »Als ich an einem Sommertag«, Erk/Irmer, II, Nr. 64; Erk/Böhme, II, Nr. 517; Treichel, Nr. 8; Meisinger, Nr. 341; Köhler/Meier, Nr. 1127; Wolfram, Nr. 74; Martiage, Nr. 75; Vgl. Meier KiV, Nr. 348.

4. Muß jetzt von dir scheiden



2. Moabit und Spandau und Charlottenburg,
diese alten Nester kenn ich durch und durch.
Schöneberg vor allem, du kannst mir gefallen,
lebe wohl auch du; Döberitz dazu!

3. In der Bergmannstraße, wo das Postamt steht,
steh ich auf der Straße, wart auf ein Paket.
Drinnen sind so viele für die Grenadiere,
aber keins für mich – Kohldampf fürchterlich.

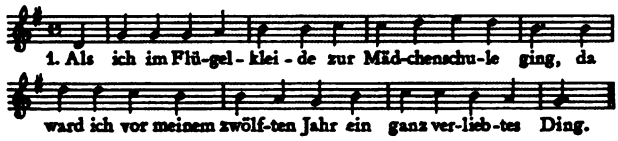
4. In der Hasenheide steht ein großes Haus,
Franz und Augustaner schaun zum Fenster raus.
Tut man sie dann fragen nach des Hauses Namen,
rufen sie heraus: »Vater Philipps Haus!«

5. Bin so oft gegangen nach dem Scheibenstand,
hab so manche Kugel nach Neukölln gesandt.
Hauptmann, der tat fluchen: »Kugeln mußt du suchen,
kommst noch obendrein in den Zielverein.«

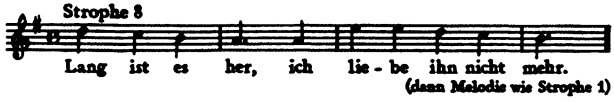
Aus dem Augusta-Regiment 1913, Sammlung J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 105463; Koepp/Cleff, S. 90–91.

Spätere von Soldaten umgesungene Fassung des bekannten Handwerksburschenliedes »Von dir muß ich scheiden«: Text nach zeitgenöss. Fliegd. Blatt in Abhandlung oben veröffentlicht (S. 19f.); mit zwei anderen Melodien bei Erk/Böhme, II, Nr. 786 wiedergegeben. Vgl. auch Hoffmann/Prahl, Nr. 1158; Meier KiV, Nr. 544; Schuhmacher, S. 90, 175, Verz. Nr. 492 (»Ausmarschlied der Berliner 1914«); Steinitz, II, Nr. 254.

5. Als ich im Flügelkleide



2. Ein Schüler vom Gymnasium begleitete mich heim
und pflanzte in mein junges Herz die erste Liebe ein.
3. Und von der ersten Liebe, da hat er viel gesagt,
ob ich ihn denn noch liebe, da hab ich nein gesagt.
4. Wie kann ich dich noch lieben, du ungetreuer Schatz,
wenn du ja in Alt-Heidelberg ein ander Liebchen hast.
5. Wir beide gingen zur Schule, wir beide war'n nicht dumm,
und gingen, statt zur Schule, nur immer um sie rum.
6. Bis einst der Tage gekommen, bis man ums Leben schied
mein Mann ist nach Alt-Heidelberg zur Universität.
7. Er schrieb nun viele Briefe, bis einst der letzte kam
als er sich in Alt-Heidelberg ein andres Liebchen nahm.



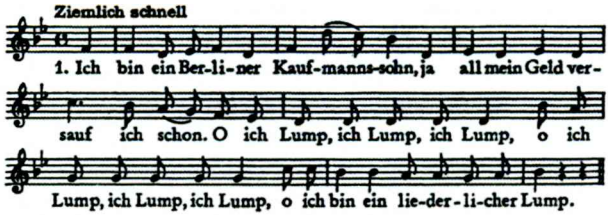
Ich hab ihn geliebet bis zu der letzten Stund'
er hat die Treu gebrochen, so ein verfluchter Hund.
[Das Mädchen sang: »Wer hat sie treu gebrochen...«]

Hs. von Lehrer Bruno Schmidt, Berlin N, 147. Volksschule, von einer Schülerin vorgesungen, Januar 1930 durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 516.

Variante des um 1790 vom unbekannten Verfasser gedichteten und im 19. Jahrhundert auf die Melodie des Menuetts aus Mozarts »Don Juan« gesungenen Liedes »Als ich noch im Flügelkleide in die Mädchenschule ging, o, wie hüpft ich da vor Freude, wenn mich Lina froh empfing«; vgl. Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 396; Friedländer, Dt. Lied 18. Jh. II, S. 447; Hoffmann/Prahl, Nr. 50; Wustmann, S. 390 f.; zu den Wandlungen von Mel. u. Text: Stockmann, S. 318 f. In Berliner Fassung ironisierender Zusatz (»Anbindet«). Verwandte Melodie zeigt die nur dreistrophige Variante, die Frau Martha Reichelt, Altersheim Bestensee, um 1915/16 in Berlin hörte.

6. Ich bin ein Berliner Kaufmannssohn

a)



2. Meine Weste ist von Cachemir,
   die Hinterteile fehlen ihr,
   o ich Lump usw.
3. Mein Hut sieht ökonomisch aus,
   die Haare kommen oben 'raus,
   o ich Lump usw.
4. Wenn blos der Lumpenhund nicht wär,
   wo kämen sonst die Lumpen her,
   o ich Lump usw.

Von Frau A. von Bültzingslöwen Frankfurt a.O. Weitere Strophen in ihrer Hs. S. 60, Melodie am 25. 8. 29 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114 863.

b)

1. Mein Hut sieht eckenomisch aus, wiedewiede bom bom
   Er dient zum Fang von Ratt und Maus,
   Meine Weste ist von Kasemir,
   Das Hinterteil das fehlet ihr.
2. Mein Rock, der ist von Palmenblatt,
   Hinten nischt und vorne glatt,
   Die Hose ist wie Schleier fein,
   da rutsche ich man glatt hinein.
3. Meine Strümpfe haben hundert Löcher,
   Die sind zum Fischen die schönsten Köcher.
   Meine Stiefel, o du Graus,
   Da kucken die Zehen und Hacken raus,
   Drum bürst ich sie auch niemals rein,
   Weil Bürsten ja so teuer sein.

Hs. durch Frau Leweck, eine alte Berlinerin 1930. J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 128 497.

Vgl. Ich bin der große Ökonom, Meier KiV, Nr. 439; Köhler/Meier, Nr. 206 u. Anm. S. 423 (dazu landschaftliche Fassungen im DVA): Urgestalt des stark umsungenen Liedes ein dreizehnstrophiges Flugblattlied aus dem Anfang des 19. Jh. (Zürngibl, Nr. 170, Yd 7903 Nr. 92,2 u. Yd 7902, Bd. 2, Nr. 170, 2) Vgl. Text S. 79 f.

7. Herr Lieutnant, wohin?

Mündlich aus Berlin (Besonders von Studenten gesungen)

Erk/Irmer IX Nr. 29 (Erk/Böhme III Nr. 1725).

Dort Anm.: »Ist das ein Hieb gegen den im Neudeutschen, besonders im Beamtenstil auffallend großen, gesuchten und lächerlichen Gebrauch von Wortbildungen auf –ung?«

Zur Melodie vgl. Lutz/Drahts, Singauf, S. 111. »Diese kesse Gassenhauer-Synkope findet sich z.B. schon bei Erk/Irmer, Berlin 1844, in dem Berliner Studentenlied »Herr Lieutnant...«

8. Trinklied

Bruder, trink einmal,
Wir sind ja noch so jung,
Im Alter ist zur Kneiferei
Noch immer Zeit genung;
Denn die kleinen Humpen
Sind für alte Leute;
Darum laßt uns heute
Alle fröhlich sein!

Studentenlied Berlin 1895.

»Jetzt (1929) wird in Kneipen gesungen:

Bruder wir trinken noch eins,
Wir sind ja noch soo-o jung
Zur Sparsamkeit habn wir im Alter noch viel Zeit!«

Sammlung Otto Glaser, Nr. 118, eingesandt durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114993. Vgl. »Freunde, trinkt einmal«: Erk/Irmer, 2, Nr. 27; »Bruder trink einmal«. Meyer, Anstichlieder, Nr. 33, S. 21 (dort Melodien mitgeteilt).

9. Ist es denn nun wirklich wahr

1. Ist es denn nun wirklich wahr,
was man hat vernommen,
daß so viele tausend Mann
sind nach Frankreich kommen?
Rums, widebums widevallerallera,
hei rums widebums widevallerallera,
daß so viele tausend Mann
sind nach Frankreich kommen?

2. Viel zu Fuß und viel zu Roß,
viele zum Verderben.
Ach, der Kummer war so groß:
Viele mußten sterben.
Rums widebums ...

3. Wehe dir, Napoleon,
wie wird's dir ergehen?
Siehst du nicht bei Mars-la-Tour
die Kolonnen stehen?
Rums widebums ...

»Das einzige Lied, was die Berliner Jungen damals gern sangen, am liebsten den Kehrreim. 1895 machte ich in einer anderen Gegend Berlins dieselbe Erfahrung. In Potsdam war das Lied damals völlig unbekannt.«

Sammlung Otto Glaser, Nr. 28b; Sangesort: Berlin 1885. Eingesandt durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 128.

Belege: Erk/Böhme, II, 349a, 368; Hoffmann-Richter, Nr. 256; Ditfurth, Fränk. VI. II, Nr. 233; Ditfurth, Histor. VI. d. Freiheitskriege Nr. 4; Köhler/Meier, Nr. 292, Anm. S. 445; Meisinger, Nr. 25; Wolfram, Nr. 507; Zschr. d. Ver. f. Volkskunde 25 (1925), S. 105; vgl. Lute, Die deutschen Volkslieder auf Napoleon I., Diss. Berlin 1931.

10. Lieder-Potpourri

a)

1. Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir
2. Zum Zippel, zum Zappel,
   zum Tor hinaus,
3. Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus,
   Und du, mein Schatz, bleibst
4. Hier hast du die letzten drei Groschen
   aus meinem Portemonaie,
   das andre, das hab
5. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
   Dass ich so traurig bin,
6. Ein Mädchen wollte früh aufstehn
   Dreiviertelstund vorm Tag,
7. Im Wald und auf der Hei – –
8. Heil dir im Siegerkranz,
   Pellkartoffel und Heringsschwanz,
   Heil
9. Kaiser Friedrichs Lieblingsblume
   War ein zartes Veilchen nur.
10. Hollandres, Hollandres
    Is doch mein Schatz allgewiss,
11. Stiebel mußt sterben,
    Bist noch so jung, jung, jung,
    Stiebel, mußt sterben,
    Bist noch so jung,
    Wenn das der Absatz wüßt,
    Daß der Stiebel sterben müßt,
    Stiebel, mußt sterben,
    Bist noch so jung!

Melodie von: 2 = Nun wolln wir nochmal, heisassassa, lustig sein, fröhlich sein, hopsassassa; 4 = Du hast Diamanten und Perlen
Hs. von O. Glaser durch J. Koepp, Berlin 1930, Märkisches Archiv DVA A 140262.

Erweitertes Potpourri

b)

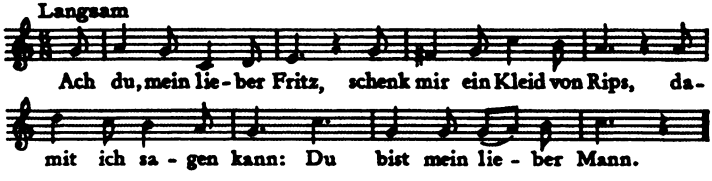
Was seh ich dort von ferne
beim Schein der roten Laterne?
Die blondgelockte Kellnerin,
die lockt uns alle rin.
Komm herein du blondgelockter Bube,
komm herein in meine gute Stube.
Komm herein und mach die Türe zu,
denn gestern hat sie »Sie« gesagt
und heute sagt sie:
Du allein, Du allein
liegst mir im Herzen,
Du allein, Du allein,
liegst mir im Sinn,
Du allein machst mir viel Schmerzen,
weißt du wieviel Sternlein stehen
an der Saale hellem Strande,
steh ich in finstrer Mitternacht
so einsam auf der stillen Wacht.
Dann, denkste denn, denkste denn,
du Berliner Pflanze,
denkste denn, ick liebe dir,
weil ich mit dem Pfeil, dem Bogen,
durch Gebirg und Tal
kommt der Schütz gezogen
früh am
Morgenrot, Morgenrot,
leuchtest mir zum
Zippel, zum Zappel,
zum Kellerloch hinein,
heut muß alles versoffen sein.
Solche Brüder muß man haben,
die versaufen, was sie haben,

Hemde, Hose, Strumpf und Schuh
und das ganze Geld dazu.
Ein Glas Bier,
zwei Glas Bier,
das dritte gibt Courage,
und wenn der Wirt nichts pumpen will
da leckt er uns 'ne Leberwurst,
Da is ne Delikatess',
und wenn der Wirt nichts pumpen will
dann haun wir in die usw.
:/: Vogel fliegt in die Welt hinaus
unser Liedchen ist jetzt aus. :/:

Umfangreiches Potpourri aus Liedzitaten, teilweise parodistischer Art, mit freien Überleitungen durchsetzt.
»Parodie vor 1914 gesungen« übermittelt von Hans Kleye (1961).

2. Tanz- und Kinderlieder

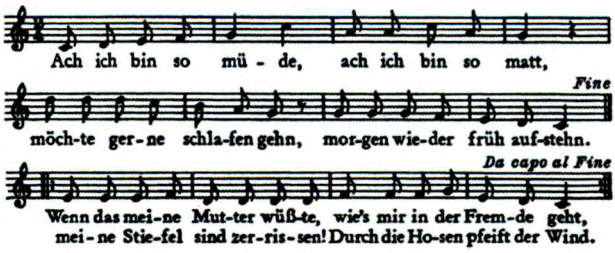
11. Ach du, mein lieber Fritz



Sammlung O. Glaser, Potsdam 1883, Nr. 121. Mel. aufgez. von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114194. Vgl. Treichel, Nr. 116/21, 116/35, 116/57, 116/68, S. 153ff; erwähnt von Koepp, in: Spamer, Volkskunde, I, S. 308.

Dazu Walzerkonkordanzen, vgl. Jubiläumsausgabe der »Bismarker Tänze«, Nr. 15.

12. Vagabundenlied



Potsdam und Berlin um 1885, Sammlung Glaser Nr. 47. Melodie aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114 942.

Zur Herkunft: Während frühere Autoren den Ursprung des Volksreimes »Ach ich bin so müde« in der »Schlummerpolka« des Erfurter Komikers Ernst Beyer (op. 1, 1858) suchten, die bis 1882 etwa 50 Auflagen und verschiedene Arrangements erlebte, ist nach den Ermittlungen von G. Schläger das Verhältnis umgekehrt: Wahrscheinlich existierte der Volksreim schon vor dem Unterhaltungsstück, und zwar nicht nur als sprichwörtlicher Reim, sondern als Tanzliedchen mit zugehöriger Melodie einer Variante der Volksweise »Fuchs du hast die Gans gestohlen« (Zschr. d. Verf. f. Volkskunde 22, [1912], 289–293).

Belege: Treichel, Nr. 36; Wegener, I, Nr. 44, III Nr. 1022; Marriage, Nr. 219; Köhler/Meier, Nr. 87; Lewalter/Schläger, Nr. 64; u. Anm. S. 286 f., 411; Wehrhan, Nr. 2425; Frömmel 2, Nr. 163 f.; Meyer/Mauermann, Nr. 3; Meyer, Anstichlieder, Nr. 3, S. 2 f.; vgl. auch Böhme, Gassenhauer, S. 36; Tappert, V 15.

13. Kindertanz
(eig. Cotillontour)
a)

Amor ging und wollte sich erquicken
Allein, es wollte ihm damit nicht glücken,
Er ging wieder
Auf und nieder
Bis er seine Liebste fand.

Ja bis er seine,
so ganz alleine,
Bis er seine Liebste fand.

Guten Tag, mein zuckersüßes Schätzchen
Reiche mir dein wunderhübsches Händchen,
Dieses Händchen soll das Bändchen,
Soll das Pfand der Liebe sein.

»In Berlin sang man: Ein Armer ging...« [Volksetymologie].
Köpenick 1890, Sammlung O. Glaser, Nr. 7 durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114967.

b)

Amor jing und wollte sich erquicken,
Doch das Dings, das wollte sich nicht schicken:
Er jing wieder
Auf und nieder,
Bis er seine Schöne fand.

Dir zu dienen,
Bin ich hier erschienen,
Und dies Händchen
Soll ein Pfändchen
Unsrer treusten Liebe sein.

Meyer/Mauermann, Nr. 84, S. 208; vgl. Glaßbrenner, Berlin, wie es ist und – trinkt, 10. Heft, Moabit, S. 14f.
Belege: Erk/Irmer, 3, Nr. 67; Erk/Böhme, II, Nr. 974; Böhme, Kinderlied, II, Nr. 196; Frischbier, Preußische Volksreime u. Volksspiele Bln. 1867, Nr. 673; Lewalter/Schläger, Nr. 284, Anm. S. 349f.; Frömmel, 2, Nr. 295f. u. a.

14. Die Liebe ist das Feuerzeug

»Tischler Flocke (hat sich heimlich Friederiken genähert, greift ihr in die Taille und versucht, mit ihr zu walzen, indem er singt):

Die Liebe is en Feuerzeug,
Das Herz, des is der Zunder,
Un fällt een kleenes Fünkchen rein,
So brennt der janze Plunder.«

A. Glaßbrenner, Buntes Berlin, 8. Heft, Der Weihnachtsmarkt, Berlin 1840, S. 29.

Vollständigerer Wortlaut:

1. Die Liebe ist das Feuerzeug,
   Das Herze ist der Zunder,
   Und wenn das Herze Feuer fängt,
   So brennt der ganze Plunder.

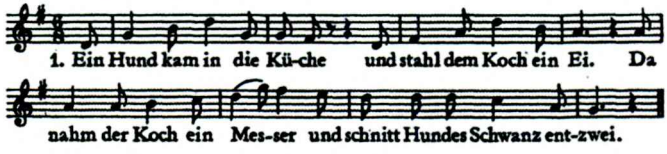
2. Drückte jedes Küßchen
   Ein schwarzes Fleckchen ein,
   So würden alle Mädchen
   Schwarz wie die Mohren sein.

3. Denkst du vielleicht, ich lieb dich nicht
   Und treibe mit dir Scherz,
   So zünde eine Lampe an
   Und leuchte mir ins Herz!

Hs. von Frau Helene Spremberg, Wilhelmsaue bei Letschin im Oderbruch, »Aus den Aufzeichnungen ihres Vaters« von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 128 918.

3. Strophe ist identisch mit dem Volkstanz »Kiekbusch«, vgl. M. Peters, Mecklenburgische Bauerntänze 1909, S. 68; Helms/Blasche, Bunte Tänze 1958, S. 140.

15. Ein Hund kam in die Küche



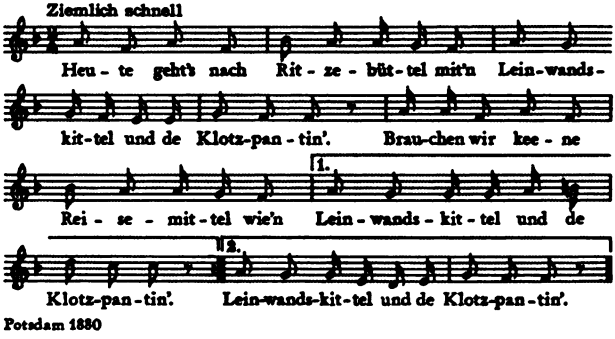
2. Da kamen andre Hunde
   und gruben ihm ein Grab
   Und setzten ihm einen Leichenstein
   Der folgende Inschrift hat:

3. Ein Hund …

Vorgesungen von Wilhelm Heiske aus Berlin, der es als Schüler auf Wanderungen viel gesungen hatte. Aufgezeichnet von Willibert Müller 1928, eingesandt durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 105 526.

Neuere Berliner Fassung des bekannten Scherzliedes vgl. Erk/Irmer, 5, Nr. 16; Lewalter/Schläger, Nr. 150, Anm. S. 308 f.; Schwarz/Reiflingen, Drehorgel, S. 154 f.; Jöde/Pott, S. 22; Kilometerstein, S. 224; Stockmann, Nr. 146.

16. Heute geht's nach Ritzebüttel



Potsdam 1880

1. Von Hamburg geht's nach Ritzebüttel,
   von Ritzebüttel nach Nau'n*
2. Heute geht's nach Ritzebüttel
   Mit'n Leinwandkittel
   und de Klotzpantien'n!
3. Brauchen wir keene Reisemittel
   wie'n Leinwandkittel
   und de Klotzpantien'n**

Berlin 1905

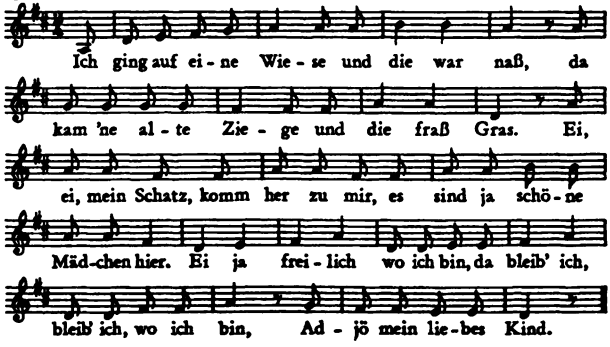
* Nauen; ** Pantinen

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Potsdam, Berlin, Nr. 382, Melodie am 9. 11. 29 notiert von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 215. Vgl. Frömmel, 2, Nr. 167 (auf die Weise viele Scherzlieder, auch Latrinenverse' gesungen); Vorlage vermutlich »Piefke und Pufke Polka« von Joh. Strauß (Vater) op. 235 (»Amboßpolka«).

17. Kinderspiel

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 222; Sangesort: Potsdam 1888 (Melodie am 9. 10. 29 von J. Koepp); Märkisches Archiv DVA A 115 080.

18. Ich ging auf eine Wiese



Sammlung Otto Glaser, Potsdam 1885, Nr. 57, Melodie J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114951.

Variante des altüberlieferten Ringelreihens von der »Nassen Brücke«: Erk/Irmer, 4, Nr. 57 (Berliner Aufzeichnung); Böhme Kinderlied, II, Nr. 170ff. (Erk/Böhme, III, Nr. 1877); Lewalter/Schläger, Nr. 226, Anm. S. 338; Wehrhan, Nr. 3321; Stückrath, Nr. 3509. Vgl. die Textfassungen bei Engelien u. W. Lahn, Der Volksmund in der Mark Brandenburg, Berlin 1868, S. 190. Lohre S. 330f.; Meyer/Mauermann, Nr. 106; Frömmel, 1, Nr. 153f., 2, Nr. 302f.

19. Tanzlied

a)

Im Sommer, im Sommer

1. Im Sommer, im Sommer
   da ist die schönste Zeit,
   da gehn wir spazieren
   in unserm bunten Kleid.
2. Im Winter, im Winter
   da ist die schönste Zeit,
   da laufen wir Schlittschuh
   und fallen alle aufs Eis.

b)

1. Im Sommer, im Sommer,
   da ist die schönste Zeit,

da gehn wir spazieren
in unserm bunten Kleid.

2. Das Tanzen, das Tanzen,
das muß man nur verstehn,
da muß man, da muß man
sich dreimal ringsum drehn.

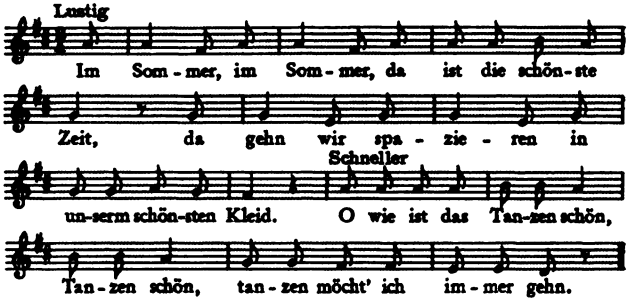
3. Das Dienermachen, das Dienermachen,
das muß man nur verstehn,
da muß man, da muß man
sich dreimal ringsum drehn.

4. Das Knixen, das Knixen,
das muß man nur verstehn,
da muß man, da muß man
sich dreimal ringsum drehn.

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 187a und b. Sangesort: Potsdam 1880. Eingesandt durch J. Koepp, 1929, Märkisches Archiv DVA A 115049 und 115050.

Im Sommer, im Sommer

b)

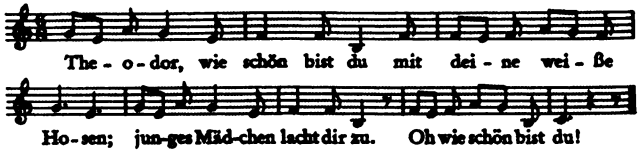


Ist der Kopf auch noch so dumm,
einmal schwenk ich doch herum.

(Wurde von 70jährigem Mütterchen auf einem Ausfluge gesungen.)

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 188, Sangesort: Berlin 1907, Melodie am 19.10.29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115051. Vgl. Erk/Böhme, III, Nr. 1889; Böhme, Kinderlied, Nr. 247ff., Frömmel, Nr. 284f.

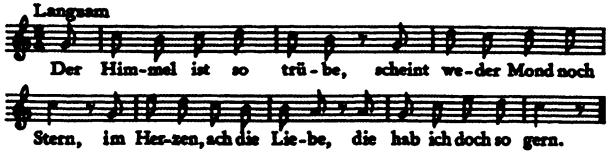
20. Theodor, wie schön bist du (»Ferdinand, wie schön bist du«)



Walzerlied aus Potsdam (1883). Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 328. Melodie am 9.11.29 notiert von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115162, Abgedruckt: Koepp/Cleff, S. 34. Vgl. Ferdinand, wie schön bist du: Lewalter/Schläger, Nr. 408, S. 147; Frömmel, 2, Nr. 114; Stockmann, S. 162 u. a.

3. Volkstümliche Lieder sentimentalen Charakters

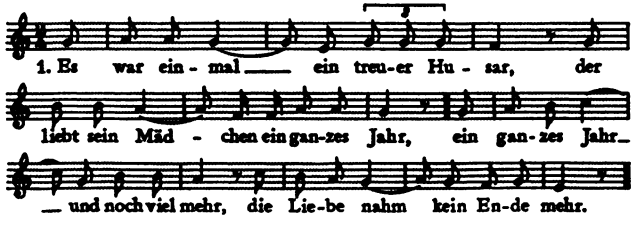
21. Der Himmel ist so trübe



Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 272, Sangesort: Potsdam 1885, Melodie: 19.10.29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115115. Belege: Erk/Böhme, II, Nr. 709; Köhler/Meier, Nr. 51; Heeger/Wüst, II, Nr. 186; u. a. Vgl. H. Mersmann, Archiv für Musikwissenschaft 5 (1923), S. 110. Dazu auch Parodie: Koepp/Cleff, S. 35.

22. Es war einmal ein treuer Husar

a)

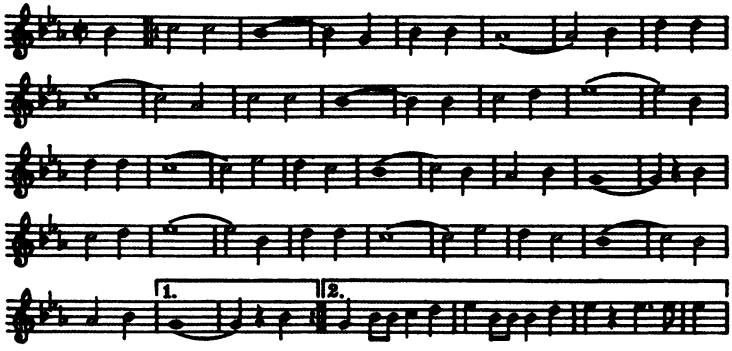


2. Und als man ihm die Nachricht bracht,
daß sein Herzliebchen im Sterben lag,
da ließ er all sein Hab und Gut
und eilte seinem Feinsliebchen zu.

3. Ach, Mutter bring geschwind ein Licht,
mein Herzliebchen stirbt, ich seh es nicht.
Der war fürwahr ein treuer Husar
der liebt sein Mädchen ein ganzes Jahr.

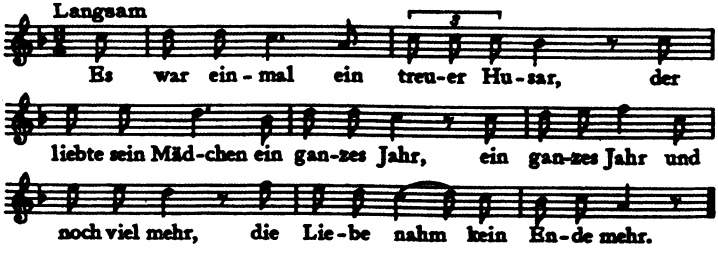
Handschriftlich von Lehrer Bruno Schmidt, Berlin 1930. Von Gertrud Köppen, einer 13jährigen Schülerin, Berlin N, 147. Volksschule. J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 537.

b)



Abschrift, die ein Schüler J. Koepp nach gedruckter Vorlage von seinem Bruder mitbrachte, der das Lied täglich im Café spielte. Märkisches Archiv DVA A 115 446.

c)



»So wurde mir das Lied am 27. Jan. 1930 von meinen Schülern vorgesungen und auf der Violine (auch F-Dur) vorgespielt.« J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 447.

d)

Der treue Husar

Es war einmal ein treuer Husar,
der liebt sein Mädchen so manches Jahr,*
so manches Jahr und noch viel mehr.
Die Liebe nahm kein Ende mehr.**

Und als man ihm die Botschaft bracht,
daß sein Herzlieb im Sterben lag,
da nahm er all sein Geld und Gut
und eilte seinem Feinsliebchen zu.

Ach Mutter, Mutter komm mit Licht,
mein Liebchen stirbt, ich seh es nicht.
Das war fürwahr ein treuer Husar,
der liebt sein Mädchen so manches Jahr.

* ein ganzes Jahr – an zwanzig Jahr
** wo nahm er bloß den Säbel her?
Wo nahm er bloß das Ende her?
Wo nahm der Kerl den Zwirn bloß her?

Ergänzung zum treuen Husar, Vers 1

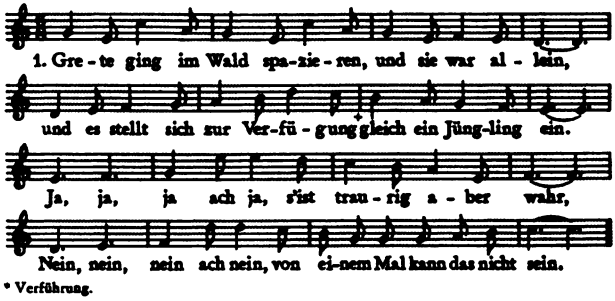
Ein ganzes Jahr und noch kein Kind,
wat kann det for 'ne Liebe sind?
(Auch mehrere z.T. erotische Parodien bekannt)

Berlin 1930, J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 272.
Zur Herkunft: Die Berliner Fassungen des »Treuen Husaren« mit drei Strophen und nur rhythmisch leicht differierenden Singweisen gehören zu einem seinerzeit weitverbreiteten Liedtyp, an dem sich beispielhaft der Übergang vom traditionellen Volkslied zum kommerziellen Schlagerlied manifestiert. Obgleich vielfach als rheinisch betrachtet, wurde das zugrunde liegende Volkslied vom »Treuen Knaben« zuerst in Schwaben und Hessen aufgezeichnet und erstmals im »Wunderhorn« veröffentlicht (Originalausgabe I, S. 327, 111, S. 34), später ging es in die meisten landschaftlichen Volksliedsammlungen ein. Vgl. Erk/Irmer, I, Nr. 84, und 3, Nr. 56; Erk/Böhme, I, Nr. 93; Heeger/Wüst, Nr. 31; Köhler/Meier, Nr. 263; Marriage, Nr. 17; Wolfram, Nr. 27; Amft, Nr. 34 f.

Nach den Beobachtungen Erich Rawolles setzt dann ein Prozeß der Aushöhlung ein, indem mehrere inhaltliche Motive ausfallen, die ursprünglich reich bewegte Melodie sich einebnet unter Ersatz des ¾–Taktes durch 2/2–Marschrhythmus. Um 1930 ist das Lied als gängiger Schlager auf der Straße, in Cafés, bei Tanzmusik und Film verbreitet, vor allem beim Kölner Karneval beheimatet. (E. Rawolle, »Es war einmal ein treuer Husar«. Volkslied und Schlager, in: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 5, 1930, S. 109–119; vgl. auch P. Mies, Karnevalslied, S. 15 ff.)

23. Lieschen (Grete) ging im Wald spazieren

a)



2. Unter einer hohen Eiche hat er sie gefragt,
und nach einer Viertelstunde hat sie ja gesagt.
3. Und im Walde war es dunkel, und sie war'n allein,
keiner hörte ihr Gemunkel und ihr Liebesschrein.
4. Kaum zu Hause angekommen, gleich die Mutter spricht:
»Grete, wer hat dich verführet, bleich ist dein Gesicht.«
5. Und nach ein'm dreiviertel Jahre klopft es an der Tür,
und ein blondgelockter Jüngling bat um Nachtquartier.
6. Wo ist denn die Grete, meine holde, süße Braut,
und mein zuckersüßes Söhnchen, das ich ihr angetraut.
7. Rote Rosen, weiße Lilien schmücken Gretes Grab,
und am Baum steht der Verführer und bereut die Tat.
8. Unter einem kleinen Hügel ist ein kleines Grab,
drin ruht Gretes kleines Söhnlein ... (Lücke)

Hs. von Bruno Schmidt, Lehrer in Berlin N, Jan. 1930; J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 531.

b)

1. Lieschen gieng einmal spazieren
In den grünen Wald,
Und sie fand zu ihren Spielen
Einen Jüngling bald.

2. Schön und herrlich war der Jüngling,
Lieblich von Gestalt,
Schön und herrlich war der Jüngling,
Achtzehn Jahre alt.

3. Lieschen reich mir doch dein Mündchen,
Liebes Lieschen mein,
Lieschen reicht ihm schnell ihr Mündchen
Und noch was dabei.

4. Als sie so zusammen waren,
Schwur er ihr die Treu,
Als sie auseinander waren,
War der Schwur vorbei.

5. Mutter, ach in wenig Wochen
Werd ich Mutter sein,
Und nach einem Vierteljahre
Scharret man mich ein.

6. Nimm das Kind und wickl's in Windel,
Schick's dem Buben heim,
Schick es ihm zum Angedenken,
Von der Holden sein.

Von einer Berliner Arbeiterin gesungen. Einges. von Prof. A. Kopp, Berlin vor 1920, Märkisches Archiv DVA A 56793.
Belege: Erk/Böhme, II, Nr. 712; Köhler/Meier, Nr. 134; Heeger/Wüst, Nr. 189 u. a. Vgl. Stemmle, S. 88, 96; Jöde, Pott, S. 76; Lutz/Drahts, Singauf, S. 27. Das unter wechselnden Textanfängen bekannte Lied (»Lieschen, Lenchen, Lottchen, Minchen usw. ging spazieren«) enthält einzelne Volksliedelemente; der Refrain hat im rheinischen Karneval Fuß gefaßt.

24. Die Erscheinung in der Brautnacht

a)

Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten,
Einer reichen Erbin von dem Rhein,
Schlangen ließen ihn nicht ruhig schlafen,
Und er konnte sich nicht seines Lebens freun.

Zwölfe schlugs, da kam durch die Gardine
Eine bleiche Todeshand,
Es war seine Wilhelmine,
Die im Sterbehemde vor ihm stand.

»Bebe nicht«, sprach sie mit leiser Stimme,
»O du Heißgeliebter, bebe nicht,
Denn ich komme nicht zu dir im Grimme,
Deiner neuen Liebe fluch ich nicht.

Aber weil in meinem Herzen
Sterbend immer deine Liebe war,
Soll ich hier in meinen Schmerzen
Freudlos irren dreimal sieben Jahr.«

Da verschwand sie, und der Ungetreue
war verloren ohne Wiederkehr,
Als ein Scheusal, als ein Ungeheuer
Spukt er in der Mitternacht umher.

Von A. Groß, Potsdam 1882; Sammlung Otto Glaser, Nr. 67; J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 280.

b)

Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten,
Einer reichen Erbin an dem Rhein.
Schlangenbisse, die den Falschen quälten,
Ließen ihn nicht ruhig schlafen ein.

Zwölf Uhr schlugs, da drang durch die Gardine
Eine kalte Todeshand,

Es war seine Wilhelmine,
Die im Sterbehemde vor ihm stand.

»Zittre nicht«, sprach sie mit leiser Stimme,
»Mein Geliebter, zittre nicht.
Ich erscheine dir ja nicht zum Grimme,
Deiner neuen Liebe fluch ich nicht.«

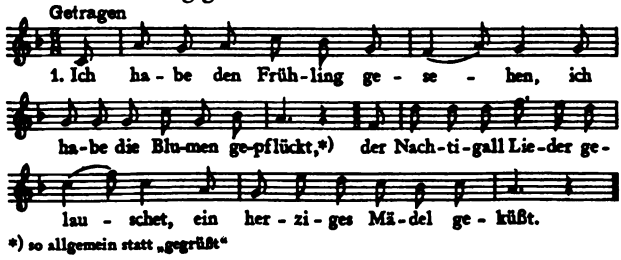
»Unglück hatte zwar mein junges Leben
Bis zum Tode völlig abgekürzt,
Aber Tugend hat mir Kraft gegeben,
Daß ich nicht zur Hölle bin gestürzt.

Mach mir Platz! Denn mich verzehrt der Jammer,
Und die Abschiedsstunde ruft!
Steig hinunter in die Totenkammer,
Schlummre sanft in deiner Gruft!«

Mel.: In der großen Seestadt Leipzig, Berlin 1925. Hs. von Otto Glaser, Berlin Sept. 1930; J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 280.

Berliner Variante der bekannten Schauerballade »Heinrich und Wilhelmine« oder »Die Erscheinung in der Brautnacht«. Das Gedicht von J. Fr. A. Kazner erschien zuerst in der von Maler Müller hrg. »Schreibtafel« 7. Lieferung, Mannheim 1779, S. 55, Abdruck bei Erlach, V, S. 509; Text nach Volksüberlieferung und alter Weise aus Thüringen, Hessen, Nassau und vom Niederrhein, bei Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 138; andere Belege: Köhler/Meier, Nr. 28; Heeger/Wüst, Nr. 63; Marriage, Nr. 36; Amft, Nr. 696 u. a. Vgl. Hoffmann/Prahl, Nr. 539; Meier KiV, Nr. 131; Friedländer, Dt. Lied 18. Jh., 11, S. 115, 555; Wustmann, S. 75 ff. Bis ans Ende 19. Jh. in Gestalt fliegender Blätter in Berlin verbreitet, noch Jahrzehnte später gesungen und von Leierkästen gespielt.

25. Ich habe den Frühling gesehen



2. Der liebliche Lenz ist entschwunden,
die Blumen sind alle verblüht.
Ins Grab ist mein Liebchen gesunken,
verstummt ist der Nachtigall Lied.

3. Du gütiger Herrgott dort oben,
du nahmst mir mein Liebchen zu früh.
Es gibt der Mädchen so viele,
aber keine so reizend wie sie.

4. Der liebliche Lenz kehret wieder,
die Blumen blühen alle wieder auf,
die Nachtigall singt wieder Lieder,
doch mein Liebchen steht nie wieder auf.

In Berlin sehr beliebt. Zuerst 1916 in Guben (von Koepp) gehört. Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam-Berlin, Nr. 364; Melodie am 9.11.29 von Koepp notiert, Märkisches Archiv DVA A 115201. Beispiel eines Kunstliedes im Volksmund: Erk/Böhme, II, Nr. 739; Köhler/Meier, Nr. 69; Wolfram, Nr. 143 u. a., vgl. Meier KiV, Nr. 561.

26. Das Mädchen am Flusse

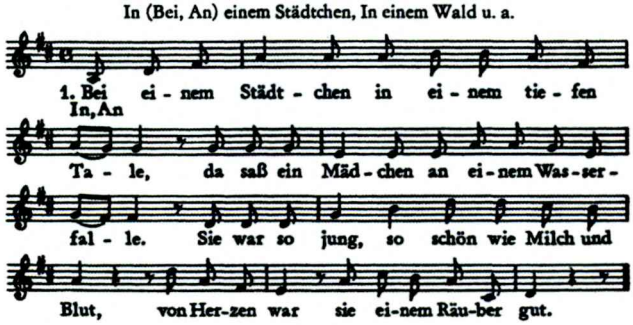
1. Im reizenden Tale, am rauschenden Bach
Saß ein Mädchen, so reizend und schön :/:
Blumen, ja Blumen wand sie sich zum Kranze
Und sie warf sie hinunter in die schäumende Flut,
Und sie warf sie hinunter in die Flut.

2. Und als sie da saß und grämte sich so sehr,
Kam ein Jüngling, so reizend und so schön;
Liebe, ja Liebe, so sprach er zu ihr :/:
Und sie gab sich dem treulosen Jüngling hin,
Und sie gab sich dem Treulosen hin.

3. Und als ein Dreivierteljahr um war,
Saß das Mädchen am Ufer und weint :/:
Liebe, ja Liebe, bringt manchen ins Grab :/:
Und sie stützt sich hinunter in die schäumende Flut,
Und sie stürzt sich hinunter in die Flut.

Nach H. Küglers Aufzeichnungen, der das Lied von jungen Burschen am Spandauer Schiffahrtskanal hörte: A. Weidemann, J. Bolte, H. Kügler, Das Mädchen am Flusse, in. Zschr. Ver. f. Volkskunde 37/38 (1927/28), S. 123–125. Demnach ist das meist vierstrophig überlieferte Lied »Drunten im Tale« erst in neuerer Zeit entstanden, in Str. 1 Anklang an das Volkslied »An einem Fluß, der rauschend schoß« (Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 647), in Str. 4 an »Drei Lilien« (Erk/Böhme, II, Nr. 740; Köhler/Meier, Nr. 8) Urbild im Erk-Nachlaß (E 7342); vgl. auch Schuhmacher, Nr. 97, S. 268. Zahlreiche Fassungen im DVA, so Melodieaufzeichnung aus Düren von 1914 (A 46 540), Drucke seit 1917, Berliner Aufzeichnung von 1927 (A 80 975).

27. Die Räuberbraut



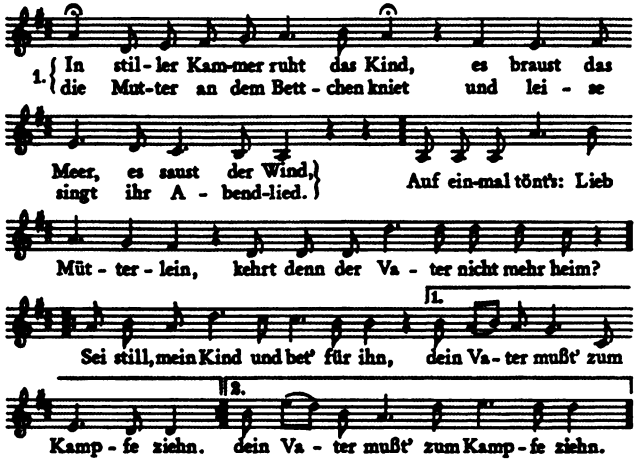
4. Du armes Mädchen, du dauerst meiner Seele,
Ich aber muß in meine Räuberhöhle,
Willst du mit mir dereinst mal glücklich sein,
So mußt du in den tiefen Wald hinein.

(Ich aber darf nicht länger bei dir sein,
ich aber muß in tiefen Wald hinein)

5. Nimm diesen Ring, und sollt dich jemand fragen,
So sag, ein Räubersmann hat ihn getragen,
Der dich geliebt bei Tag und bei der Nacht,
Und der so viele Menschen umgebracht.

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 172, Sangesort: Potsdam 1880, auch noch in Berlin 1929 bekannt. Durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 035.
Andere Anfänge: »In (Bei, An) einem Städtchen«, »In einem Wald«, »Nicht weit von hier« usf. Belege: Köhler/Meier, Nr. 337; Marriage, Nr. 33; Wolfram, Nr. 83; Treichel, Nr. 19; Adamek, Nr. 28; Stemmle, S, 170; Schulte, Leierkasten, S. 6; vgl. Schuhmacher, S. 55, Verz. Nr. 348; Stockmann, Nr. 402.

28. Des Kindes Klage



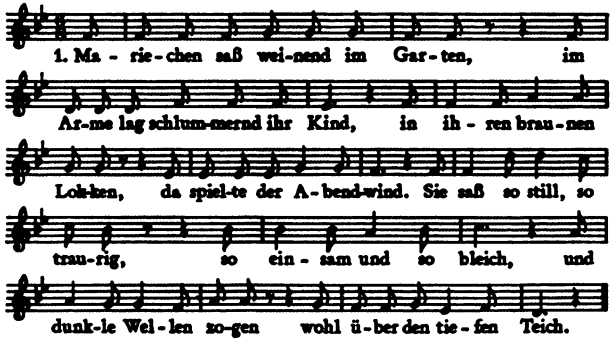
2. In stiller Kammer ruht das Kind,
es braust das Meer, es saust der Wind.
Die Mutter vor dem Bette kniet,
und wieder singt sie's Abendlied.
Und nochmals ruft's: »Lieb Mütterlein,
kehrt denn der Vater noch nicht heim?«
»Sei still, mein Kind, es naht die Nacht,
dein Vater kämpft in blutger Schlacht.«

3. In stiller Kammer ruht das Kind,
es braust das Meer, es saust der Wind.
Die Mutter vor dem Bette kniet,
und nochmals singt sie's Abendlied.
Und wieder ruft's: »Lieb Mütterlein,
kehrt denn der Vater noch nicht heim?«
»Sei still, mein Kind, schließ d' Äuglein zu,
dein Vater liegt zur ewgen Ruh.«

Melodie aufgez. von J. Koepp, 25. 5. 29, »Von meiner Frau. Sie hörte es 1913/14 von einem Mädchen, das auf den Höfen sang. Ohne Takteinteilung notiert, da die Melodie vollkommen verzerrt ist«, Märkisches Archiv DVA A 105 447. Die Verse nach Hs. v. Heinz Krünegel, Schüler der 132. Volksschule zu Berlin N, 23. Sept. 1929. Nach dem Liederbuch »Leier und Schwert« von Robert Lienau, Berlin 1914, S. 58, rühren Text und Melodie v. Hugo v. Mitkiewicz her. Mit abweichender Melodie »Des Kindes Klage« von L. Rebbert op. 5 Nr. 1 und G. Merk op. 27 Nr. 2. Beliebtes Hofsängerlied, auch auf der Bühne dramatisch vorgetragen. Zu Gesangsweise und Vortragsstil, vgl. Abhandlung S. 91. Laut H. Mersmann, Volkslied u. Gegenwart, Potsdam 1937, S. 57, als Soldatenlied folklorisiert.

29. Mariechen saß weinend

a)



2. Der Geier stieg über die Berge,
die Möwe flog wild umher,
es wehte der Wind von ferne,
es fallen Tropfen schwer.

Und von Mariechens Wangen
eine heiße Träne rinnt,
sie hält in ihren Armen
ihr kleines schlummerndes Kind.

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 192, Sangesort Berlin 1891, von einem Leiermann vorgetragen; Melodie am 19. 10. 29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 055.

b)

1. Mariechen saß weinend im Garten
Im Grase lag schlummernd ihr Kind,
In ihren schwarzbraunen Locken
Weht leise der Abendwind.
Sie war so trüb, so traurig,
Sie war so geisterbleich,
Die Wolken zogen schaurig,
Und Wellen schlug der Teich.

2. So saß sie hier am Strande
So manche stille Nacht.
Bis einst aus fremdem Lande
Ein Schiffer die Nachricht bracht:
»Dies Kind an deinem Busen
hat keinen Vater mehr;
Er ruht als braver Matrose
im tiefen, tiefen Meer.«

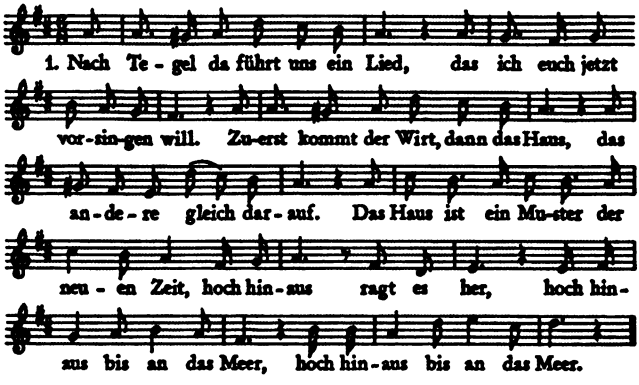
3. »Ach Gott, wie muß ich leiden,
Wie ist mein Herz so weh!
So stürzen wir uns beide
Hinab ins tiefe Meer.«

4. Da öffnet das Kind die Augen
Und schaut sie an und lacht:
Sie drückt's an ihren Busen
Mit Liebe und mit Macht.
»Nein, nein, wir wollen leben,
Wir beide, du und ich.

Deinem Vater sei alles vergeben,
Wie glücklich machst du mich.«

Berlin 1925. Hs. von Otto Glaser, Berlin, Sept. 1930, J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 281.
Berliner Fassung eines berühmten Kunstliedes im Volksmund. Zugrundeliegend Gedicht »Mariechen saß am Rocken« von J. Chr. Fr. v. Zedlitz (1831), verbunden mit einer Melodievariante des seit 1849 bekannten Studentenliedes »Warum sollt im Leben ich nach Bier nicht streben«, später vielfach umgesungen; Muster der Bänkelsängermelodie. Vgl. Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 486; Köhler/Meier, Nr. 25, S. 375; Meisinger, Nr. 68; Heeger/Wüst, II, Nr. 251; Marriage, Nr. 82; Stockmann, Nr. 460. Zur Überlieferung siehe auch: Meier KiV, CXIII und Nr. 210; Hoffmann/Prahl, Nr. 848; R. Petsch, »Ein Kunstlied im Volksmunde«, in: Zschr. f. Volkskunde 10 (1900), S. 66–71.

30. Nach Tegel, da führt uns ein Lied



2. Und hast in der Liebe viel Glück,
Verdient dir dein Mädel viel Geld,
Ereilt dich auch gleich dein Geschick,
Mußt fort von der liebenden Welt.
Als Lude da schiebste nach Tegel raus
Auf zwei Jahre ungeniert
Mußt du schmachten isoliert.

3. In deiner Zelle allein
Da sitzest und grübelst du nach,
Wann endlich der Tag dir anbricht
Wo man doch zu dir spricht:

Nun führe da draußen ein besseres Leben!
Du bist frei, du kannst geh'n,
Laß dich bloß nicht wieder seh'n!

Altes Lied der Berliner Zuhälter, der »Luden«. Vor 1914 Worte und Weise von J. Koepp aufgez.; Koepp/Cleff, S. 30; Anklang der Melodie an »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten« (Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 120 u. a.).

31. Wer das Scheiden hat erfunden

1. Wer das Scheiden hat erfunden,
hat ans Lieben nie gedacht,
sonst hätt' er die schönsten Stunden
bei der Liebe zugebracht.

2. Meine Augen weinen Wasser,
und mein Herz, das schwimmt in Blut,
niemals werd' ich dein vergessen,
denn ich war dir einst so gut.

3. Gehst du heut mit einem andern,
den du lieber hast als mich,
sage nichts von unsrer Liebe,
sage nur: du kennst mich nicht.

4. Stehst du einst an meinem Grabe,
stehst du dann vor Kummer schwer,
ich hab' doch mein Herz begraben,
kenne keine Sehnsucht mehr.

5. Darum doch ich muß vergessen,
hab geliebt von Herzen sehr,
doch mein Liebster muß vergessen,
denn es wohnt dort unten mehr.

Am 29.6.29 von Berliner Straßenbahnern in einem Restaurant gehört und aufgezeichnet. J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115455, Melodie Wolgalied »Stenka Rasin«. Vgl. Heeger/Wüst, II, Nr. 329; Meisinger, Nr. 95; Stockmann, Nr. 640. Zur Melodie A. Wirth, in: Jahrb. für Volksliedforschung, I (1928), S. 180. Vgl. die Parodie: Wer die Arbeit hat erfunden, C 1.

B. Gassenhauer des Vormärz

1. Aktuelle und lokalgefärbte Flugblattlieder

32. Berliner Linden-Lied

a)

1. Unter den Akazien
Wandeln gern die Grazien,
Und die schönsten Mädchen finden
Kannst du immer untern Linden
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

2. Untern Linden auf und ab
Wallen Herrn in Schritt und Trab,
Schöne Herrn und hübsche Herrchen,
Große Narren, kleine Närrchen
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

3. Winter hat wohl auch sein Fest,
Kommen Fremd' aus Ost und West
Zu Redout' und Opernschimmer:
Doch am schönsten ist es immer
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

4. Denn die Lieb' im Winter friert,
All ihr Feuer ist geziert.
Dann beginnt das rechte Lauschen,
Folgen, Treffen, Blicketauschen
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

5. Liebende gehn Arm in Arm
Einsam durch den bunten Schwarm,
Und es sagt ein Händedrücken

Und ein Streifkuß ihr Entzücken
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

6. Manchmal ist dann wohl Mama,
Auch Papa wohl, plötzlich da;
Doch nicht oft wird sichs begeben,
Denn warum? man weiß zu leben
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

7. Mutter spricht zu Vater dann:
»Schatz, das Mädchen wächst heran!«
»Kind, der jung' hat Bart bekommen!«
Seht, so wird das Ding genommen
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

8. Will das Pärchen nicht mehr gehn,
Bänke sieht es ringsum stehn,
Und der Abend haucht so lieblich,
Und das Küssen ist so üblich
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

9. So versiegt die schöne Zeit,
Bis der Wächter Elfe schreit;
Dann nach Hause gehts bedächtig,
Und man scheidet mitternächtig,
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

10. Drum wer Freud' an Freude hat,
Walle nach der Lindenstadt:
Ander Land mag Andres üben,
Leben kann man nur und lieben
In Berlin, in Berlin,
Wann die Bäume wieder blühn.

Gedicht von Friedr. Heinr. Bothe (1771–1855) mit dem Titel »Berlinade oder Lindenlied«, zuerst in seiner Sammlung »Emma, Rosauras Schwester«, Berlin 1808, S. 399–402 veröffentlicht. Die Verbreitung wird bezeugt durch mehrere Drucke zeitgenössischer fliegender Blätter (Sign. der Staatsbibliothek Yd 7906, 78, 5; Yd 7904, 32, 1; Yd 7912, 43, 1; Yd 7925, 32, 1); durch Aufnahme in Volksliedsammlungen (Erlach, V, S. 242), eine Übertragung ins Niederwendische (Haupt und Schmaler, Volkslieder der Wenden, II, S. 89), nicht zuletzt durch beifolgende sittengeschichtliche Parodie. Abdruck mit Kommentar bei J. Bolte, Berlin in der Volksdichtung, in: Mitteilg. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins, 7. Jg. (1890); S. 79f. Vgl. zum Zitat E. T. A. Hoffmanns: H. Kügler, in: Mitteilg. d. Verf. f. d. Gesch. Berlins 49 (1932), S. 27f.

Parodie zum Berliner Linden-Lied
b)

Untern Linden, wie ihr wißt, wandeln die da rufen: Pst!
mildgesinnte Herzen finden, kannst du immer untern Linden,
in Berlin, in Berlin, wenn die Bäume wieder blühn.

Untern Linden ab und zu, lassen sie dir keine Ruh,
flistern, hört es auf zu tagen: Pst' – will Ihnen etwas sagen,
in Berlin, in Berlin, wenn die Pferde Schlitten ziehn.

Finsterniß hat wohl ihr Fest, sieht man nicht, wie's Liebchen läßt,
junge, auch wohl alte Herren, spielen heimlich da die Närrchen,
in Berlin, in Berlin, an die Hosenklappen siehn.

Freilich wohl die Liebe friert, und ist auch verdammt genirt;
wenn beim Kuß und Händetauschen, fremde, lose Vögel, lauschen,
in Berlin, in Berlin, wenn die Fledermäuse ziehn.

Darum geht man Arm in Arm, weg aus des Begaffensschwarm;
Schätzchen führt mit Händedrücken, wohl zum stilleren Entzücken,
in Berlin, in Berlin, wo die Hunde Karren ziehn.

Für acht Groschen ist Mama hinten auf dem Hofe da,
an den Herrn und an Jeannettchen leiht sie Kammer, Licht und Bettchen,
in Berlin, in Berlin, wenn nur Weiber Gelder ziehn!

Nach drei Tagen dann und wann, hebt oft große Reue an;
ach das ist mir schlimm bekommen, habe gar was mitgenommen,
in Berlin, in Berlin, laß die böse Männer ziehn.

Kann kaum sitzen, mühsam stehn, fast nicht aus der Stelle gehn,
jenen Abend wars so lieblich, jetzt sind bittre Tränke üblich,
in Berlin, in Berlin, muß man zur Charité hinziehn!

Freilich flucht man, schmält und schreit, wann es spät wird an der Zeit,
doch wenn dann noch kommt ein Herrchen, lächelt gleich das liebe Närrchen,
in Berlin, in Berlin, wenn sie sich schon will ausziehn.

Drum, wer nur Courage hat, wandle nach der Lindenstadt,
da kann man sich süß vergnügen, doch auch arge Schläge kriegen,
in Berlin, in Berlin, wenn auch nicht die Bäume blühn.

Liebliche Gesänge Bey Littfas in Berlin (53), Berliner Staatsbibl. Yd 7908, 20, 4. Parodie auf das vorher angeführte Berliner Linden-Lied »Unter den Akazien«. Kehrreime der jeweiligen Situation entsprechend abgewandelt.

33. Einige Diebeslieder

von Horst und der Delitz verfertigt

a) Mordbrennerlied

Heute sind wir unsrer Neune,
Stehen hier an dieser Scheune
Und machen den Kaffern* wohl bekannt:
Schöneberg wird abgebrannt.

Ihr Herren nehmt euch wohl in Acht,
Haltet Berlin in guter Wacht;
Ich mach euch dieses wohl bekannt,
Berlin wird nächstens abgebrannt.

Drum laßt uns heut noch fröhlich seyn
Und trinkt ein Gläschen kühlen Wein.
Ich will nicht eher von dannen gehn,
Ich muß Berlin in Asche sehn.

In Ricksdorff, da giebt's reiche Leut,
Da machen Kessen gute Beut;
Drum mach ich's denn euch wohl bekannt,
Ricksdorff wird nächstens abgebrannt.

Ihr Brüder steckt das Kittchen** an
Es ist ja unser Unglücksplan,
Und wo wir alle kommen h'rein
Und müssen hart gebasselt*** seyn.

In Cöpnick gehen wir alle rein
Es soll und muß geflaggert seyn.
Ich liebe dies zum Zeitvertreib,
Denn Flaggern, das ist meine Freud.

Ich bin der Häupter dieser That,
Der Pech und Schwefel bei sich hat.
Mein Name ist euch wohl bekannt,
Herr Hauptmann werd ich ja genannt.

* Kaffer = Bauer
** Kitte = Siehe Verz. [Gefängnis]
*** Bassel = Kette

b) Schottenfellerlied [Marktdieb]

Ich bin ein junges, kesses Weib
Und hab' ein' kessen Sinn,
Ich habe doch noch Herz im Leib
Und opfre für die kessen Leut'
Mein' letzten Tropfen Blut. :/:

Ich bin ja stets ein Handelsweib
Und handle Schock auf Schock,
Denn Schottenfellen* soll allein,
Auf ewig meine Freude seyn, Ja meine Freude seyn. :/:

Auch hab ich einen kessen Mann,
Der Zossen handeln kann.
Denn Kettenschieben** soll allein,
Auch Kessen ihre Freude seyn,
Stets ihre Freude seyn. :/:

Nun, lieben Brüder, insgemein
Geschworen haben wir,

Drum laßt uns heut noch fröhlich seyn
Und trinkt mit Kessen immer Wein,
Auf ewig kess zu seyn. :/:

Und komm'n wir in die Pennen h'nein,
Wo lauter Kesse seyn,
Wo nichts als lauter Kesses ist
Und wo der Balbos freundlich spricht:
Willkommen Kesse hier!
So trinket fröhlich Bier. :/:

* Marktdiebstahl
** Einbruch zur Nachtzeit

c) Kettenschieberlied

Ein kesses Leben führen wir,
Ein Leben voller Wonne.
Bei Hollmusch, Lein' marschieren wir,
Knackert ist unser Nachtquartier,
Gallon ist unsre Sonne.

Heut kehren wir beim Gerlach ein,
Beim reichen Gollo Morgen.
Da giebt's brav Käsoff, Moos und Wein,
Was übrig ist, das packen wir ein,
Der Gerlach, der muß sorgen.

Ei, siehst du lieber Gerlach dann,
Dein Kieschen ist gehoben!
Dafür sollst du den kessen Mann,
Der Kettenschieben auch gut kann,
Im Balloch einst für lohnen.

Und haben wir dann ausgeräumt,
Mit Luppert uns versehen,
Dann trinken wir uns Muth und Kraft
Und mit dem Gollo Brüderschaft,
Der in der Penne thronet.

Die drei den Berliner Mordbrennern von 1809/1810 zugeschriebenen Lieder veröffentlichte zuerst K. L. Hermann im Anhang seiner »Kurzen Geschichte des Criminalprozesses wider den Brandstifter Johann Christoph Peter Horst und dessen Geliebte, die unverehelichte Friderike Louise Christiane Delitz«, Berlin 1818, S. 115–117. Sie sollten den »Geist« dieser Verbrecherbande erkennen lassen (S. V 0f.), die ihre Untaten »in Diebes- und Mordbrennerliedern verschiedenster Art« besungen hätten (S. 79). Durch die Brandstiftungen waren vor allem in Dörfern südwestlich Berlins riesige Schäden entstanden und Menschenleben vernichtet worden. Der Haupttäter wurde am 30. September 1810 mit seiner Geliebten verhaftet und nach einem zwei Jahre währenden Prozeß, dessen Akten 325 starke Bände füllten, am 13. Juli 1812 zum Feuertod verurteilt, der letzten Verbrennungsstrafe in Preußen, am 28. Mai 1813 an der Jungfernheide öffentlich vollzogen (vgl. H. Brückner-Friedenau, Die Brandstiftungen der Horstschen Bande in Schöneberg und Steglitz im Jahre 1810, Berlin 1926). Der angeblich am Hof des Schöneberger Schulzen angeschlagene Brandbrief von 1810,

Wir sind unsrer Neune,
Wir stehen hinter Schulze Willmanns Scheune
Und machen wohlbekannt,
Morgen wird Schöneberg abgebrannt,

konform mit der ersten Strophe des Mordbrennerliedes, war noch Ende des 19. Jahrhunderts bei der Schöneberger Jugend geläufig. Somit dürfte das Lied tatsächlich im Schwange gewesen sein, vielleicht im Kreis von Deklassierten aufgekommen und nur in einzelnen für die jeweiligen Brandobjekte bestimmten Strophen verbreitet, die man nachträglich zu einem Ganzen vereinte und den Verbrechern in den Mund legte (K. Pomplun, im Mitteilungsblatt des Neuköllner Heimatvereins 1954, S. 17). Bekannten Typen des Ständeliedes nachgebildet ist das zweite Lied mit seiner Rollenform, während das noch stärker mit Rotwelsch versetzte dritte eine Parodie des ungemein verbreiteten »Ein freies Leben führen wir« aus Schillers »Räubern« darstellt (vgl. etwa Wustmann, S. 584).

34. Die beiden lebenden Schneider, oder das todte Plettbrett

Ihr lieben Leutchen, hört mir zu,
Was ich euch jetzt erzählen thu,
Zwei Schneiderlein in unserer Stadt,
Wo keiner Lust zur Arbeit hatt',
Ersannen schnell ein Plänchen aus
Und lebten lang in Saus und Braus,
Doch jetzt kommt es ans Tageslicht,
Nun stellt man sie vors Schwurgericht.

Der Eidesleister mit dem Ring,
Dem dieser Schwindel wohl gelingt,
Er kauft den Bruder ganz gesund
In London ein mit tausend Pfund;
Und dieser nur zum Scheine starb,
Daß er nur erst das Geld erwarb,
Und heißa ging es im Galopp
Nach Böhmenlande, hopp, hopp.

Die Polizei sucht alles auf,
Es bleibt ihr nichts verborgen,
O! Tomatschek, da merke drauf,
Dann hast du keine Sorgen.
Nun sitzst du da in den Arrest,
Und bleibst vielleicht noch lange fest,
Mach's mit dem Plettbrett nicht zu arg,
Man kauft nur für den Tod ein' Sarg.

Bleibt lieber bei der Arbeit sitzen,
Sollt euch auch bei der Nadel schwitzen,
Geht lieber in das Freie rum,
Wenn ihr sollt werden etwas krumm.
Hüt' euch für solch Verbrechen,
Ihr müßt es wohl berechnen,
Dann bügele lieber fleißig zu,
Dann sitzt du auch in Fried' und Ruh'.

Begrabe nie kein Plettbrett nich
Und gar kein Stroh und Erde nich,
Spielt niemals solchen Schlauen
Mit einer Rindskaldaun.
Hättst du dich nur vorher bedacht,
Ehr' du den Schwindel hast gemacht;
Dann wärst du noch in Böhmerland
Und würdest hier nicht so bekannt.

Drum liebes Fränzchen Tomatschek,
Mach' dir nicht wieder solchen Jeck,
Dann bist du sicher, das steht fest,
Und du kommst niemals in Arrest,
Kannst jedem frei in's Auge sehen,
Sag', Tomatschek, ist das nicht schön?
Drum lieben Leutchen hab' ich recht,
Ich glaub'! das ist der beste Weg.

Frankfurt und Berlin, Oberwasserstr. Nr. 10, bei Trowitzsch und Sohn (337).
Sechs schöne neue Lieder. Das Erste: Ihr lieben Leutchen hört mir zu. Das Zweite: Es lassen die Männer usw. (um 1851 erschienen).
Das von einem unbekannten Verfasser, wahrscheinlich einem Hauspoeten des Berliner Verlags Trowitzsch, im Bänkelsängerstil gedichtete Lied, daselbst um 1851 erschienen, gilt einem komischen Kriminalfall. Im Herrengarderobegeschäft von Anton Tomaschek Unter den Linden wohnte zeitweilig dessen Bruder, der im November 1848 plötzlich an Bluthusten starb und mit großem Gepränge begraben wurde. Anfang des Jahres 1851 tauchte ein gewisser Franz Tomaschek in einem Ort Böhmens als wohlhabender Mann auf. Polizeiliche Nachforschungen ergaben, daß der angeblich verstorbene Tomaschek sein Leben bei zwei ausländischen Gesellschaften versichert hatte. Franz hatte den Betrug geplant und den Berliner Bruder Anton zur Ausführung gewonnen, ein Wundarzt lieferte den Totenschein und auch die Krankheitsgeschichte, worauf die Gesellschaften anstandslos die Versicherungssumme zahlten. Im Sarge fand man ein mit Stroh umwickeltes Plättbrett, außerdem noch Reste von Rindskaldaunen, deren Verwesungsgeruch eine wirkliche Leiche vortäuschen sollte. Der angeblich verstorbene Tomaschek hatte sogar seiner eigenen Bestattung beigewohnt. Alle drei Betrüger wurden hart bestraft. »Das Lied ist anscheinend bald in Vergessenheit geraten; wenigstens wird sein Fortleben in keiner späteren Sammlung bezeugt. Ein Reim nur blieb im Gedächtnis der alten Berliner (vgl. Vossische Zeitung vom 29. April 1912), gleichsam die Moral des obigen Liedes:

Ein jeder Stand hat seine Laune,
Ein jeder Stand hat seine Last,
Begrabe keine Rindskaldaune,
Wenn du nicht selbst gestorben hast.«

J. Koepp, Tomaschek mits Plettbrett, in: Mitteilungen des Vereins f. d. Geschichte Berlins 56 (1939) 31f. Vgl. H. Löwenthal, ‚Der verschwundene Lord', Berichte über Kriminalfälle aus dem alten Berlin, 2. Teil (Berlinische Miniaturen, Bd. 14), Berlin 1952, S. 71ff.

35. Jacob und Marie

Der Abschied eines Müllergesellen von seiner Geliebten.

Melodie: Ich bin ein Preuße usw.

Er

Marie, ick komm, den letzten Schmatz zu holen,
denn denk', der Meester gab den Loofpaß mir.
Er meent, ick hätt' ihn öfters Mehl jestohlen,
drum zeigt er heite mir die Stubendier.
Wat soll ick na nu sagen,
wat helfen meine Klagen?
:/: Ick muß nun weg, wer nie dir wiederseh'n,
muß in die weite Welt spazieren jeh'n. :/:

Sie

Woll brachtest du an jeden Feierabend
im Schnupftuch etwas Klöselmehl zu mir;
denn ach, an meinen süßen Kuß dich labend,
ward dir ja stets der schönste Lohn dafür.
Du dacht'st in deinem Sinne,
der Meester wird's nich inne,
:/: Wenn een paar Metzen ooch mit flöten jeh'n,
wo so vill Scheffel uff dem Boden steh'n. :/:

Es folgen noch 6 weitere Verse.

Vier schöne neue Lieder. Das Erste. Der glückliche Ehemann ..., Das Vierte. Jacob und Marie. Frankfurt a.O. und Berlin (Oberwasserstr. 10) bei Trowitzsch und Sohn (335).

Im hs. Liederbuch des Aug. Ross aus Banzendorf bei Gransee aufgezeichnet, aber auch in ähnlicher Fassung von Koepp von Insassen der Spandauer Herberge zur Heimat gehört: Märkisches Archiv DVA A 140434. Somit Beispiel für Fortleben eines Flugblattliedes in mündlicher Überlieferung. Zur Melodie vgl. Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 21.

36. Polka-Wuth

Alles soll sich Polka nennen,
Alles muß jetzt Polka sein,
Hier sind Polka-Pferderennen,
Dort ein Polka-Hutverein.

Alles brennt wohl nah und ferne,
Wo man Bairisch Bier genießt,
Eine Polka-Gaslaterne,
Wenn auch Polka-Mondschein ist.

Könnt ihr Polka-Groschen zahlen,
So bedient euch in Berlin,
In den Polka-Bierlokalen,
Eine Polka-Kellnerin.

Polka, o du tolle Mode,
Polka-Jacke, Polka-Hut,
Ach, schon büßte mit dem Tode
Mancher seine Polka-Wuth.

Fehlt der Frau der Polka-Vetter,
Ist er polka-ärgerlich,
Und ein Polka-Donnerwetter
Zeigt am Polka-Himmel sich.

Doch der Mann im Polka-Glanze
Sich zu helfen wissen muß,
Führt die Frau zum Polka-Tanze,
Gibt ihr einen Polka-Kuß.

Aus: »Sechs schöne neue Lieder«. Das Erste: »Polka-Wuth«, Frankfurt a.O. und Berlin, Oberwasserstr. Nr. 10, bei Trowitzsch und Sohn (286). »›Polka‹ war in den 40er und 50er Jahren in Berlin, Hamburg und anderen großen Städten Ausdruck für das was ›stilvoll, schnetzig, fesch‹ war, schnell in der Bedeutung gesunken!« (A. Lasch, Berlinisch. Eine berlinische Sprachgeschichte. Berlin 1928, S. 186, Anm.)

Beispiel eines der verbreiteten, wenngleich nicht folklorisierten Flugblattlieder zeitkritischen Inhalts.

37. Bänkelsängerlied

1. Die Berliner duhn wirklich sehr stolz un spinöse,
Der eene spielt Grieche, der andere Chinese,
Doch wenn det ooch Schmuck und Pretiosen drägt,
Se haben ja doch blos 'n Pump aufjelegt.
Und da singen wir uns ein fröhliches Tirallarallala.
Und scherzen beim heiteren Gesang, ja, ja, ja.

2. Die Bären sind jetzt sehr beliebte Tiere,
Sie brummen ja fast vor jeglicher Düre;
Dehn mancher junger Laffe macht vielen Rumor
Und hat doch nur Schulden als wie 'n Major.
Und da singen...

3. Man hat alleweile verschied'ne Jeschmäcker;
Der schleppt sich da mit'n gewaltigen Höcker,
Und jener is von de altdeutsche Art,
Sonst hätt' er nich so'n strohgelben Bart.
Und da singen ...

4. In der Tat, die Trachten sind jetzt sehr kommode,
Denn mancher sieht aus wie 'ne ufgeplatzte Schote,
Doch muß man ooch sagen, wat sich gebührt:
Die Säcke, die werden zu stark forschirt.
Und da singen ...

Wahrscheinlich vom Volkssänger Heinsius auf dem Lichtenberger Mottenfest vor 1840 gesungen.

H. Kügler, Fliegen- und Mottenfest in Berlin, in: Zschr. f. Volkskunde. Neue Folge, Band 1 (39. Jahrgang), 1930, S. 164.

Zeitgenössische Lieder auf den Stralauer Fischzug u. a. abgedruckt: Mitteilg. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins, 7. Jg. (1890), S. 81 f.; (= Niederdt. Zeitschr. f. Volkskunde, 6. Jg. 1928, S. 53 f.), Mitteilg. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins, 46 Jg., 1929, S. 104 und 105; vgl. Posematzkyscher Danzball-Harmonie-Gesellschaftswalzer jesungen und geschrungen uff die Wiese bei Stralow am Fischzugsdog (Abt. B 2), ferner den »Stralower Fischzugs-Walzer. Großes historisch-declamatorisches Tongemälde von Masaniello«, ein Potpourri aus fast 40 Liedzitaten (vorhanden im Märkischen Museum).

2a. Volkstümliche Tanzlieder des Vormärz

38. Lott ist todt

mit Varianten

(1.) Vorlage

a) Lott' ist todt!

»Durchschnittsfassung« (aus Sachsen und Thüringen um 1830) des Anfang 19. Jh. aufgekommenen und in ganz Deutschland gebräuchlichen Tanz- und Kinderliedchens: Erk/Böhme II, Nr. 1032; vgl. Böhme Kinderlied, Nr. 619f.; Wegener, Nr. 993; Treichel, Nr. 114[13]; Lewalter/Schläger, Nr. 40; Frömmel 2, Nr. 159; Wehrhan, Nr. 2917; Stückrath, Nr. 735; Stockmann, Nr. 291.

b) Bisweilen damit verbunden:

Berliner Variante:

Eins, zwei, drei, vier,
Mutter mach de Diere zu,
In Bettelmann is hier.

Meyer/Mauermann, Nr. 13, S. 202.

Dieser Vor(seltner Nach)satz, vielleicht tschechischer Herkunft, auf verschiedene, aber gewöhnlich mit Abzählreim beginnende Texte fand als Volkstanz unter dem Namen Manchester (Vierschritt, viertretige Polka, Krebspolka) in ganz Deutschland Verbreitung. Böhme, Tanz I, S. 205, II, Nr. 265; H. v. d. Au, Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen, S. 82ff. Vgl. H. Dunger, Rundas. aus dem Vogtlande, S. XXXIX; Treichel 114[14]; Wegener, Nr. 536; Frömmel 1, Nr. 50; Böhme, Gassenhauer, S. 82f.; Tappert, Gassenhauer, S. 805, V 99; Oetke, Nr. 58, S. 99; Stockmann, S. 159f., vor allem aber über 120 landschaftliche Belege im Volkskunstarchiv des Leipziger Instituts für Volkskunstforschung.

(2). Frühe Berliner Parodien des Hauptteils

(zumeist Spottverse auf bekannte Personen)

a) Auf die Sängerin Henriette Schechner

Brief Zelters an Goethe vom 7. Februar 1828; Brief Fanny Mendelssohns an A. Klingemann vom 15. Februar 1828 [beides wiedergegeben Dokumententeil S. 209f.].

Dazu Böhme, Gassenhauer, S. 107: »Die berühmte Sängerin Nanette Schechner verabschiedete sich 1827 von den Berlinern. Ihren Platz in der Gunst der Menge nahm bald Henriette Sonntag ein. Die heimliche Vermählung derselben mit dem Sardinischen Gesandten (Graf Rossi) fand spätestens 1828 statt. Demnach muß ›Lott' ist tot‹ damals schon in aller Munde gewesen sein, sonst hätte der Volksgeist in anderer Form die theatralischen Ereignisse (bis auf das Spitzenkleid der Tänzerin) poetisch behandelt.«

b) Auf den Luftschiffer *Robertson* und den Puppenspieler Richter

»Um 1800 tauchte der französische Luftschiffer Robertson in Berlin auf. Er soll ein ziemlicher Charlatan gewesen sein. Folgende Spottverse erinnerten Jahrzehnte an den unternehmenden Finanzmann, auch sie bilden eine Variante in dem Thema ›Lott' ist tot‹.

›Robinson, Robinson
fuhr in einem Luftballon
in die Höh', in die Höh',
mit der Jungfrau Salomé.‹

In Berlin war Robinson geläufiger als ›Robertson‹. Außerdem ist noch eine kleine Verwechslung zu konstatieren: Nicht Robertson, sondern sein Vorgänger Blanchard war der erste, der die Aeronautik als Geschäft betrieb, und er ist mit einem Fräulein Simoné aufgestiegen. ...

Vor 1848 war in Berlin ein Marionettenspieler Richter bekannt und beliebt. Ihm widmete ein dortiger Volkspoet folgenden Nekrolog:

›Wer ist tot? Wer ist tot?
Puppenspieler Richter!
Schad' um ihn! Schad' um ihn!
War ein großer Dichter.‹«

Böhme, Gassenhauer, S. 107.

c) Improvisierte Verse

Schilderung des Treibens in Gräberts Volkstheater bei A. Glaßbrenner, Buntes Berlin, Heft 13, S. 42ff. (vgl. H. Kügler, Jahrb. f. brandenburgische Landesgeschichte 1952, S. 27):

Als ein alter Filzhut über die Köpfe fliegt, wird er in kleine Stücke zerrissen, die einzeln hin und her geworfen werden. Das Publikum singt:

»Filz is dodt, Filz is dodt,
Kerschte* liegt im Sterben.

Schwerenot, Schwerenot,
da is nischt zu erben.«

* Volksausdruck für getragenen Hut.

(3) Weitere Berliner Parodien

Verse auf Ereignisse der Außenpolitik

Als im Jahre 1873 Genf den Herzog Karl von Braunschweig beerbte, brachten die ›Berliner Wespen‹ folgende Variante:

»Karl ist tot, Karl ist tot,
Wer liegt jetzt im Sterben.
Genf ist nun aus aller Not,
Ich möcht auch was erben!
Lausanne!«

Tappert, Gassenhauer, S. 805.

»Einen Stich ins Politische zeigt das letzte Beispiel, das dem Jahre 1877 entstammt:

»Lott ist tot, Lott ist tot
Hamid liegt im Sterben,
der Russe kommt, der Russe kommt
und will alles erben.«

Böhme, Gassenhauer, S. 107.

Vgl. damit die gleichzeitige Reklame eines Berliner Kleiderhändlers, der mit diesem politischen Vers eine Textvariante des Nachtanzes verbindet:

»Eins, zwei, drei vier,
Mutter mach die Thüre auf,
der Sommer ist jetzt hier«

Tappert, V 99.

»Als im Jahre 1885 die Privatpostanstalten Lloyd und Hansa nach kurzem Bestehen wieder eingingen, kam der folgende Spottvers in Aufnahme:

Lloyd ist tot, Lloyd ist tot,
Hansa liegt im Sterben,
Das ist gut, das ist gut,
Wird die Reichspost erben.«

Frömmel, 2, Nr. 160.

Spätere Berliner Fassungen

a)

Lott ist dot, Lott ist dot,
Jule liegt im Sterben,
Det is fein, det is fein,
Könn' wir bald was erben!

Lott is dot, Lott is dot,
Jule sitzt im Keller.
Wat machtsen da, wat machtsen da?
Frißt die Wurscht von Teller.

Bekannte Melodie

Sammlung Otto Glaser, Potsdam 1880, Nr. 36, durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114931.

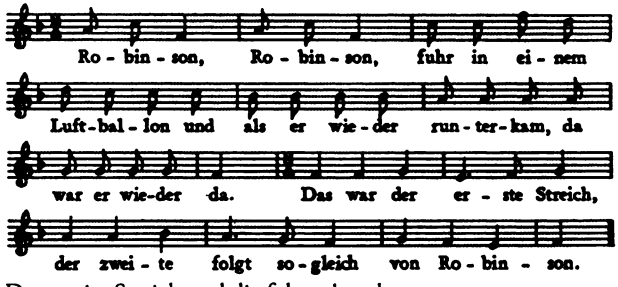
b)

Lott' is dot, Lott' is dot,
Jule liegt in Sterben.
Freu mir schon, freu mir schon,
Jibt et wat zu erben.

Wat soll da, wat soll da
Nu der Christian erben?
Det is recht, det is recht,
Den verdammten Stiebelknecht.

Meyer/Mauermann, Nr. 290, S. 224. Vgl. die Ausgestaltung zum Flugblattlied: Sieben schöne neue Lieder, Trowitzsch, Nr. 67,1 und ähnliches.

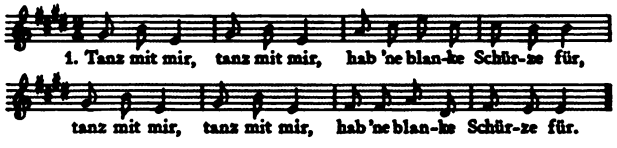
d) Liedkontamination



Der zweite Streich und die folgenden ebenso.

Corps Salingia im RSC. Aus Berlin 1920. Aufgezeichnet von Heinz Schmidt, Märkisches Archiv DVA A 87113. Kontamination mit einer Parodie zu »Heil dir im Siegerkranz«.

e) Kinderliedchen



2. Tanz mit mir, tanz mit mir,
hab 'ne blanke Schürze für,
meine auch, meine auch,
meine Schürze blinkert auch.

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Sangesort: Potsdam 1880 (Melodie 19.10.29 von J. Koepp), durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115006.

Vgl. Böhme, Kinderlied, 2. Teil, Nr. 326, nach der Melodie ›Lott ist todt‹, schon vor 1825 von Kindern gehüpft; Wegener, Nr. 999; Stückrath, Nr. 731, Stockmann, S. 159, und zahlreiche andere landschaftliche Belege.

39. Hallescher Stiefelknechts-Galopp

a) Frühe Textfassung

1. Herr Schmidt, Herr Schmidt!
Wir haben eine Bitt',
Auf Freiersfüßen kommen wir,
Man sagt es sind viel Töchter hier.

2. Ja, ja, ja, ja,
Ich bin der Herr Papa,
Ein Dutzend Mädchen hab' ich nur,
Von jedem Jahrgang eine Spur.

3. Herr Schmidt! Herr Schmidt!
Was kriegt denn Julchen mit?
– Ein'n Schleier und 'nen Federhut,
Sie steh'n dem Mädchen gar zu gut.

4. Malchen.
Das Mädchen, das ist gut und brav,
Wer die kriegt, der bekommt ein Schaaf.

5. Lottchen.
Ein Envelöppchen nett und fein,
und meinen Segen obendrein.

6. Gustchen.
Die Guste ist für Sie kein Kraut,
Denn sie ist Gott sey Dank schon Braut.

7. Dörtchen.
'ne Wiege und schön Kinderzeug,
Wenn's denn so weit ist hat sie's gleich.

8. Emma.
Den Schiller und den Walter Scott,
Denn Verse macht sie wie ein Gott.

9. Minchen.
Schöne Blonden, derbe Schuh,
Denn da paßt das Mädchen zu.

10. Maria.
Die sieht sich schon die Dreißig an,
Da müssen meine Groschen 'ran.

11. Luischen.
Das Mädchen sagt sie heirath' nicht,
Doch daran stoß' sich keiner nicht.

12. Rosalie.
Zwei Schinken und 'ne Kälberbrust,
Denn Essen ist ja ihre Lust.

13. Hannchen.
Die kriegt ein Sofa lang und breit,
Für ihre große Sittsamkeit.

14. Ottilchen.
Ottilie ist das Kakelnest,
die kriegt den ganzen Überrest.

Wortlaut des *lithographischen Blattes* von Fr. B. Dörbeck (1832) wiedergegeben bei J. Bolte, Der Hallische Stiefelknechtsgalopp, ein Tanzlied aus der Biedermeierzeit, in: Mitteilg. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 43, 1926, S. 104.

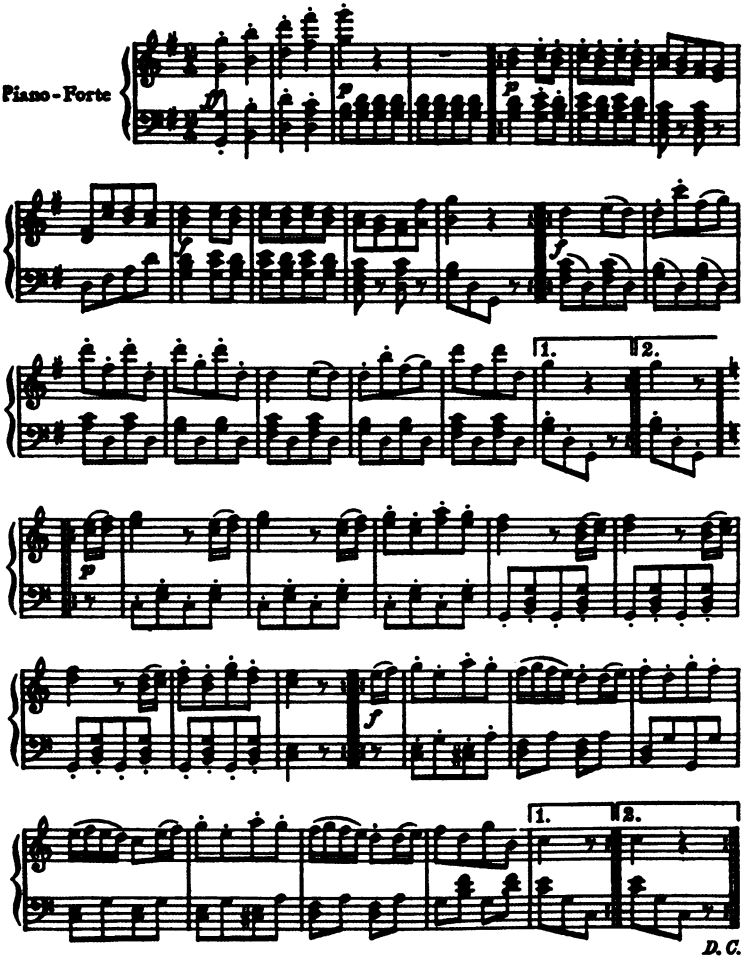
Verkürzte, d. h. wohl ältere Textfassung mit nur 9 Strophen auf einem sächsischen Flugblatt: »Drey neue Lieder – Delitzsch, in dasiger Buchdruckerei 85. Das Erste, König Gustavs nächtliche Heerschau. Das Zweite, Stiefelknechtswalzer« (Sammelband der Berliner Staatsbibliothek Yd 7908, Bl. 159b), abgedruckt von J. Bolte, in: Mitteilg. d. Verf. f. d. Gesch. Berlins, 1925, S. 72 (identisch damit Fliegendes Blatt aus der Berliner Staatsbibliothek Vol. misc. Yd 7930, Nr. 70, 1 u. a.). Auf 17 Strophen angeschwellte Fassung, wobei dem Herrn Schmidt 15 Töchter zugelegt sind, in Fliegendem Blatt der Zürngiblschen Buchdruckerei (Yd 13201, 246, 1).

b) Frühe Musikfassung

Hallischer Siefelknecht's Galopp-Walzer

Herr Schmidt, Herr Schmidt

Was bringt denn Dörtchen mit etc: etc:



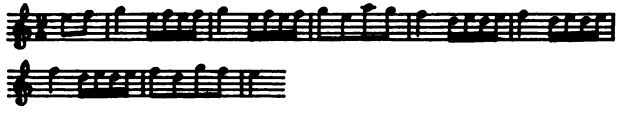
Tappert, V 73. Vgl. J. Bolte, Mitt. d. Verf. f. d. Geschichte Berlins 43 (1926), S. 102ff.

c)

Nach den detaillierten Ermittlungen Johannes Boltes (Mitt. d. Verf. f. d. Gesch. Berlins 1925, S. 72–74, beträchtlich ergänzt ebenda, 1926, S. 102–109) wurde der nach dem charakteristischen Fußwechsel benannte »Hallesche Stiefelknechtsgalopp« von einem Studenten der Saalestadt auf einen ortsansässigen Fleischermeister und seine zahlreiche Töchterschar gedichtet – so weiß es glaubwürdige Lokaltradition in der Presse zu berichten (Reinhold Schmidt, »Der Hallische Stiefelknechts-Galopp«, in: Saale-Zeitung 1904, Nr. 295, zwei Nachträge ebenda Nr. 308 und 312). Die Melodie, der das Lied angepaßt wurde, entstammt laut handschriftlicher Notiz Wilhelm Tapperts einem um 1790 gedruckten portugiesischen Militärmarsch und wurde mit einem einleitenden Satz wohl schon vor 1830 unter dem Titel »Hallischer-Stiefelknechts-Galopp-Walzer« »Herr Schmidt, Herr Schmidt« im Notendruck von Halle aus verbreitet (Tappert V 73). Endgültige Gestalt und weitere Publizität gewann das Tanzlied durch ein lithographisches Blatt des Berliner Zeichners Fr. B. Dörbeck, enthaltend sowohl die einzelnen Textstrophen als auch die Musikbegleitung. Die Dörbecksche Graphik fand vergröberte Nachbildungen auf Neuruppiner Bilderbogen, während in Berlin eine Fortsetzung der Komposition mit gleichfalls Dörbeckschem Titelblatt erschien »Herr Schmidt im Elisium, Cotillon für das Piano-Forte von Gabriel Seraphim«). Das Fortleben des Liedes in den verschiedensten deutschen Landschaften dokumentieren zahlreiche Varianten nach dem Volksmund. Nachfolgende Übersicht veranschaulicht die Entwicklungsgeschichte der Melodie bis zur »Durchschnittsfassung« bei Erk/Böhme, der vorwiegend märkische und norddeutsche Belege beigefügt sind, leider fehlen Berliner Melodievarianten.

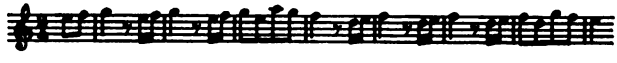
Melodietafel

a) Portugiesischer Militärmarsch des 1. Regiments in Porto



Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 1925, S. 74.

b) Hallischer Stiefelknechts-Galopp-Walzer. Hauptteil

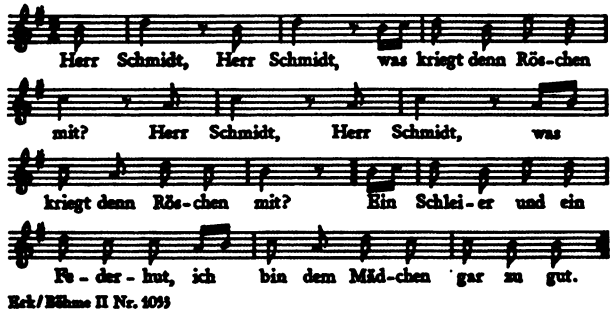


damit fast identisch: Instrumentalfassung im lithographischen Blatt Dörbecks (B-Dur) siehe oben.

c) Aufzeichnung nach Halleschem Volksmund, in Saale-Zeitung 1904, Nr. 308

Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 1926, S. 103 [falsche Takteinteilung laut Original].

d) Mitteldeutsche »Durchschnittsfassung«



Erk/Böhme II Nr. 1033

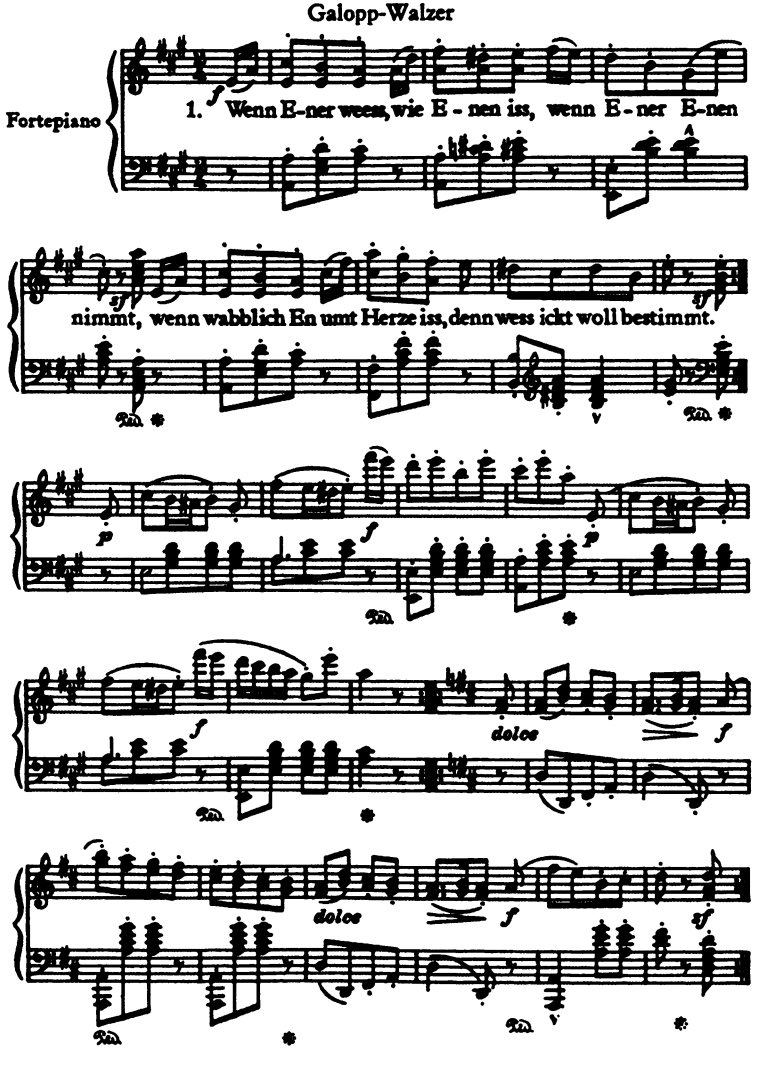
Berliner Textfassung:

Herr Schmidt, Herr Schmidt,
Was kricht die Jule mit?
'n Schleier und 'n Federhut,
Das steht der Jule jar zu gut.

Meyer/Mauermann, Nr. 99, S. 210. Zum Tanzlied: vgl. Böhme, Tanz I, S. 206, 11, Nr. 342, Böhme, Gassenhauer, S. 82. Zahlreiche landschaftliche Fassungen angegeben bei Bolte, a.a.O., S. 106; vgl. bes. die Belege: Treichel, Nr. 114[29]; Wegener, Nr. 950; Lewalter/Schläger, Nr. 41 (s. dazu S. 283); G. Meyer, Tanzspiele und Singtänze, 1908, Nr. 6; Stückrath, Nr. 134; Oetke, Nr. 54; Stockmann, Nr. 291 u. a.

2b. Berliner Tanzstücke für Klavier mit Gesang

40. Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter-Heinrichs-Walzer



2. Wenn Ener weess, wie Enen iss,
Wenn Ener Enen pfeift,
Un Ener mal im Stillen so –
Recht ochsig Enen kneift.

3. Wenn Ener weess, wie Enen iss,
Wenn Enen gar nischt passt,
Un Ener denn aus Dischbraziohn
Geschwinde Enen fasst.

4. Wenn Ener weess, wie Enen iss,
Wenn Enen man geniesst,
Denn weess ickt woll, wie woll et duht,
Wenn man denn En uf giesst.

5. En sanften Heinrich lob ick mir,
So lang et Enen gippt,
Un soll et Ener extra sinn,
Werdt en Offzier gekippt.

6. Un iss et mal en grosset Fest,
Drinkt mann in Companie,
Appsonderlich gelutscht werdt denn
So à la Tivoli.

7. Och wenn spatzieren ick duh gehen
Nehm ick mir Enen mit,
Wenn ja denn schlimm mich werden duht,
Werdt Ener ufgeschitt.

8. Drum iss det Beste allemal,
Wenn Ener Enen hat,
Mag Ener sinn, wo Ener will,
Vort Dohr wie in die Stadt.

Vgl. Melodietyp:

Schottischer Hopstanz

»Zu diesem lebendigen Hopstanz im 2/4–Takt, vermutlich aus der Hops-Anglaise hervorgegangen, hörte man 1830 bis 1840 gar vielfach in Stadt und Land folgenden Reim:

Meine Mütz ist weg, meine Mütz ist weg,
meine Mütz ist, hol's der Teufel, weg.«

Böhme, Gassenhauer, S. 34; Plattdeutsche Fassung: Wegener, Nr. 994, S. 281; vgl. auch Böhme, Tanz II, Nr. 253, S. 160 f. Dähnhardt, Nr. 144a.

Textvariante:

Wenn Eener weeß, wie Eenen is.

1. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
   Wenn Eener Eenen nimmt,
   Wenn wabblich Een um't Herze is,
   Denn weeß ick't woll bestimmt.
2. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
   Wenn Eener Eenen pfeift,
   Un Eener mal in Stillen so
   Recht ochsig Eenen kneift.
3. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
   Wenn Eenen jar nischt paßt,
   Un Eener denn aus Dischbraziohn
   Jeschwinde Eenen faßt.
4. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
   Wenn man sich Eenen kooft,
   Un dernach, wo er wollfeel is,
   Ne halbe Meile looft.
5. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
   Der jern en Dünnen drinkt,
   Zum Frühstück oder Vesperbrod
   En Eisbeen* an sich bringt.

* der Theil der Schweinspfote, welcher hauptsächlich zum Kochen der Gallerte gebraucht wird.

6. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
Wenn't Een in Leibe quält,
Un Eener denn en Jrunewald[1]
Vor allen Andern wählt.

7. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
Wenn man en Paar jenießt,
Un Eener denn halb sieben werdt
Un wie'ne Krähe schießt.

8. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
Wenn man sich delektirt,
En Vertel schonst in Leibe hat
Un Eenen noch riskirt!

9. Wenn Eener weeß, wie Eenen is,
(Wat ooch woll kann jeschehn,)
Det Eener sanft in Rennsteen licht
Un dröhmt[2] von Ufferstehn!

10. En sanften Heinrich[3] lob ick mir,
So lang et Eenen jibbt,
Un soll et Eener extra sinn,
Werdt en Offizier[4] jekippt.

11. Un is et mal en jroßet Fest,
Drinkt man in Companie,
Apsonderlich jelutscht werdt denn
So à la Tivoli!

12. Hat Eener denn zu vill jepietscht,
Von wejen Kersch mit Rum,
Is mucksch un will nich jrade jehn,
So looft er scheef un krumm.

1 Schnapps mit bittern und scharfen Arzneitropfen
2 träumt
3 Rum mit Kirschbranntwein
4 Kümmel-Liqueur mit Doppelkümmel

13. Ooch wenn ick dhu spatzieren jehn,
Nehm ick mir Eenen mit,
Wenn ja denn schlimm mich weeren dhut,
Werdt Eener uffjeschütt.

14. Drum is det Beste allemal,
Wenn Eener Eenen hat,
Mag Eener sinn, wo Eener will,
Vor't Dohr wie in die Stadt.

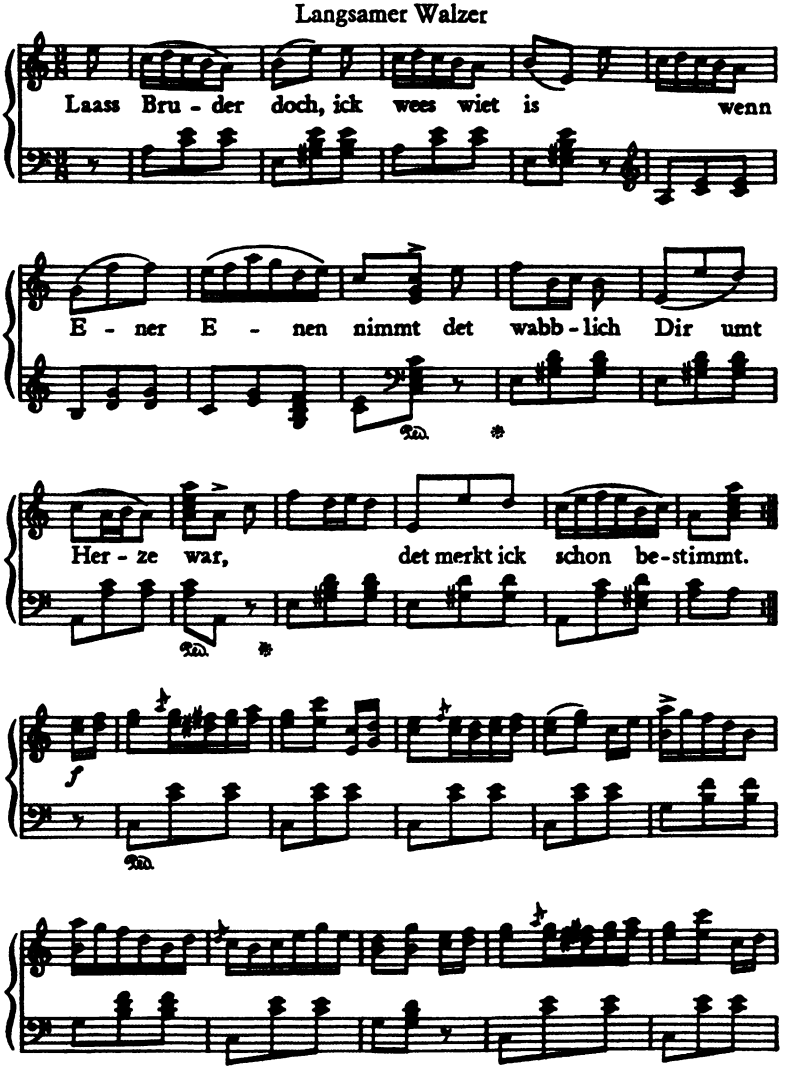
Firmenich, S. 147/148.
Diese ohne Quellenangabe abgedruckte Fassung zeigt eine Erweiterung der acht Strophen des Originals auf vierzehn: bei Abwandlung von Str. 4 des Originals = Str. 7 der Variante sind neu deren Strophen 4–6, 8–9 und 12 hinzugekommen.

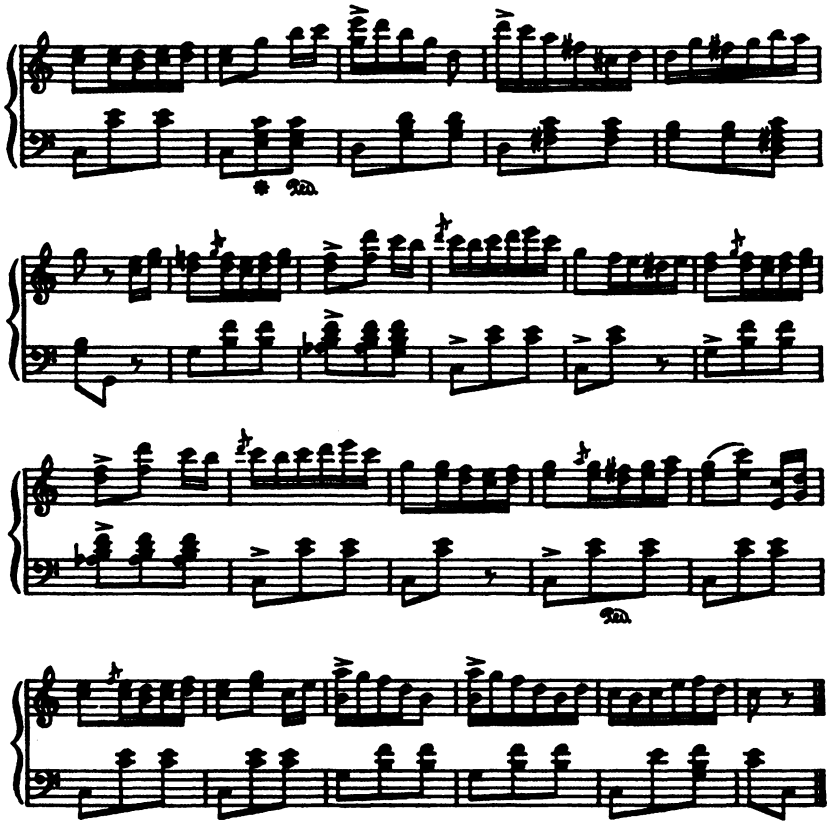
Zum Dischbraziohns- oder Sanfter-Heinrich-Walzer

(dischbraziohn = desperation)

Der »Dischbraziohns- oder Sanfter-Heinrichs-Walzer«, der für die Verzweiflung des Titelhelden Alkoholgenuß als Heilmittel (»Sanfter Heinrich« Personifikation von Branntwein) empfiehlt, dürfte das erste erfolgreiche Tanzstück des Anonymus Mr. Crazel sein, als »Eigentum des Componisten. In Commission bei Wagenführ, Leipziger Straße Nr. 50« erschienen (Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek Signatur Mus. 1170). Zum Titelblatt Dörbecks: W. von zur Westen, Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder, Leipzig (1921), S. 98, vgl. auch zur Kopie auf Neuruppiner Bilderbogen: W. Fraenger, Jahrb. für historische Volkskunde I Berlin 1925, S. 288. Text abgedruckt im zeitgenössischen Flugblatt: »Sieben neue Lieder« o.O. u. o.J. Nr. 3 (in: Vol. misc. insc. 174 Fliegende Blätter aus dem 18. und 19. Jh., Berliner Staatsbibliothek Signatur Yd 7930, 58 No. 103, Melodieangabe »Mein guter Michel liebet mich!«; Variante bei Firmenich, S. 147 (Verszahl auf 14 erhöht!). Ein Faksimile bot: M. Perl, Das Berliner Walzerlied vor 100 Jahren, Festgabe für den Berliner Bibliophilen-Abend zum 20. Januar 1910. Wie in der Abhandlung näher dargelegt, ist die Weise wahrscheinlich aus Modellen eines Schottischen Hopstanzes erwachsen (Böhme, Tanz, II, Nr. 253, vgl. I, S. 220, 222, 226, und Böhme, Gassenhauer, S. 34). Die sich in Fortdichtungen und Liedzitaten erweisende Publikumswirksamkeit des Stückes rief alsbald ein Gegenstück hervor: »Besänftigungswalzer als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns-Walzer« von August Tivoli im gleichen Verlag ebenfalls mit Dörbeckschem Notentitel ediert (Musikabt. der Berliner Staatsbibliothek, Signatur Mus. 7308; vgl. ebenfalls W. zur Westen, a.a.O. S. 98, Faksimile bei M. Perl, a.a.O.).

41. Besaenftigungs-Walzer als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter-Heinrich-Walzer





2. Du weest et doch wie Enen is
   Wenn Alles conträr looft,
   Denn is det Beste allemal
   Wenn man sich Enen kooft.

3. Det Beste woll is allemal
   Wenn man schon Enen hat
   Denn merkt man nischt von seiner Quaal
   Vort Dohr wie in de Stadt.

4. Du weest ja woll, wie Dir denn is
Wenn Enen Du genippt
Un weest' wenn Du nich ruhig bist
So werste raus gekippt.

5. En dollen Heinrich drinke nich
Der macht Dir dischperat
Doch soll et Ener extra sinn
Denn drinkste fein Muscat.

6. Un wenn wir nu nach Stralow gehen
Da weeste doch schon wie
Da sorge ick woll allemal
Vor alla Tivoli.

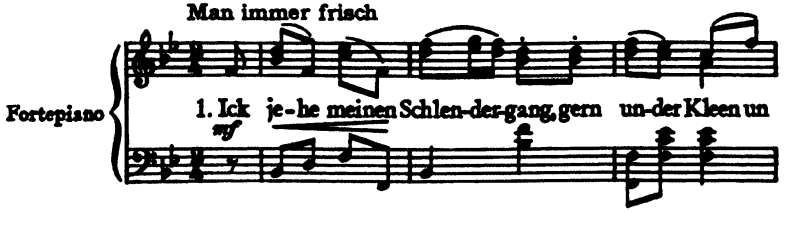
7. Un gehst Du mal vort hallsche Dohr
Da nimm ja Enen mit,
Det Geld det bringste doch woll an
Du weest doch vor »Herr Schmidt.«

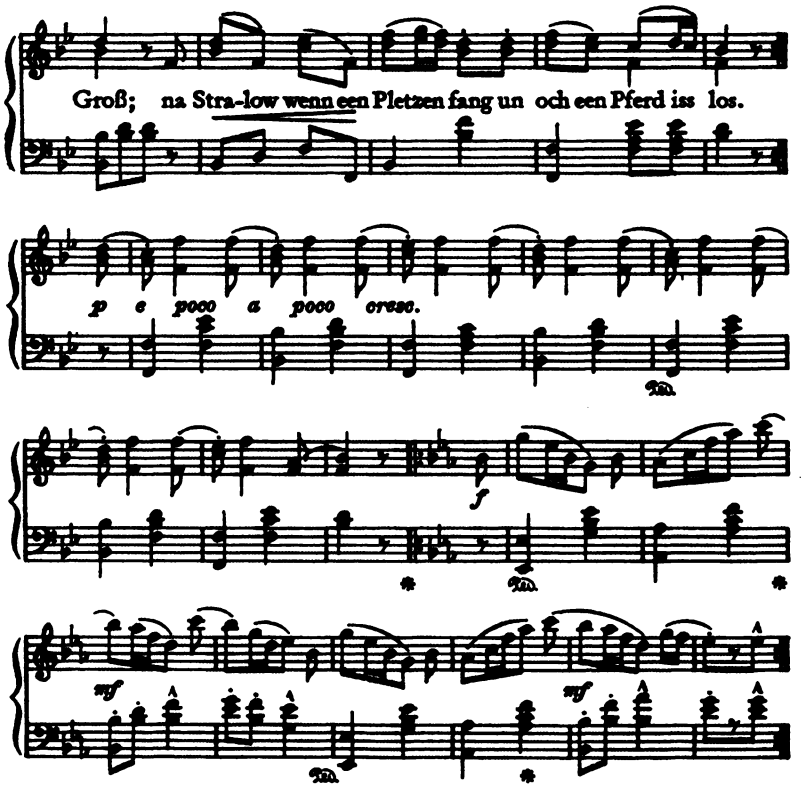
8. Drum gut is doch, wer Enen hat
Hurrah! vor die Colleur
Werd Euer och collé geschleppt
So ist doch keen Mallör.

Zur Erklärung siehe vorangehendes Stück.

42. Posematzky'scher Danzball

Harmonie-Gesellschafts-Walzer
Galopp-Walzer





NB. *Weil das as auf der Drehorgel fehlt, so kann der 3te Theil um einen ganzen Ton höher, d. h. nach F Dur transponirt werden.*

2. Ick jehe meinen Schlenderjang
Wenn ick in Stralow bin,
Un lege, spür' ick Herzensdrang,
Mir uff die Wiese hin.

3. Ick jehe meinen Schlenderjang,
Zum Fliegen-, Mottenfest;
Na Pankow, ohne allen Zwang,
Na Lichtenberg modest. –

4. Ick jehe meinen Schlenderjang,
Un lösche meinen Durscht

Mit enen rechten kühlen Drank,
Un ess Sallat un Wurscht.

5. Ick jeh mit meinen Schlenderjang
Mal in den Trubel rin,
Un such mir Ene, hübsch und schlank,
Un – (*aber watt schwere Angst haben denn
die da vor'ne Pletze geangelt?!)

6. Ick jehe meinen Schlenderjang
Un setze Enen druff –
En bisken Grunewald dermang,
Der stosst denn ochsig uff!

7. Un denk' ett jeht en Schlenderjang
So Mancher Ener hier,
Der Ene schmuddlich Ener blank,
Un fein wie Postpapier! –

8. Na! laasst se man den Schlenderjang
Un och den Schleichweg jehn,
zum Fliegen-, Krebs-, Fisch-, Mottenfang –
Ick will im Wegg nich stehn' –

*Die eingeklammerten Worte müssen gesprochen werden.

»Posematzky'scher Danzball-Hatmonie-Geseltschafts-Walzer« des Mr. Crazel (Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek Signatur Mus. 1169) laut Aussage des Titelblattes vom Verfasser des »Dischbraziohns-Walzers« im gleichen Verlag erschienen mit Titelblatt von F. B. Dörbeck; auf späteren Neuruppiner Bilderbogen wiedergegeben (vgl. W. Fraenger, in: Jahrbuch für historische Volkskunde, I, S. 288f.). Text abgedruckt im zeitgenössischen Flugblatt »Sieben neue Lieder« o. O. u. o. J. Nr. 5 (in: Vol. misc. insc. 174 Fliegende Blätter aus dem 18. und 19. Jahrhundert, Berliner Staatsbibliothek, Signatur Yd 7930, 58, Nr. 105). Herm. Kügler weist (Niederdt. Zschr. f. Volksk., 6, 1928, S. 50) auf Ähnlichkeit des Textanfangs mit dem um 1840 entstandenen Studentenlied »Ich gehe meinen Schlendergang« hin (Erk/Böhme, III, Nr. 1734; Friedländer, Kommersbuch, Nr. 77, vgl. Hoffmann/Prahl, Nr. 614; Meier KiV, Nr. 461). Zur Melodik vgl. Ausführungen im Abhandlungsteil oben S. 106, man beachte die ad-libitum-Ausführung auf der Drehorgel. Eine Fortbildung dürfte der »Neueste Stralower Fischzugs-Galopp-Walzer« von M. P. Kluck (Signatur Mus. 16201 e, verschollen), darstellen, dessen Titelblatt W. von zur Westen bespricht (Musiktitel aus vier Jahrhunderten, S. 29f.).

3a. Vermischte Parodien

43. Parodie auf die preußische Nationalhymne

»Singen doch unsere Straßenjungen
›Heil dir im Siegerkranz,
Nun ist das Bein wieder ganz‹«

Zelter, Brief an Goethe vom 8. Juni 1827. Briefwechsel hg. M. Hecker, Leipzig 1915, Bd. 2, S. 526.

Lied der Berliner Jungen auf die Genesung Friedrich Wilhelms III.

Heil dir im Siegerkranz
Unserm König sind die Beene wieder ganz.

Streckfuß, Berlin im 19. Jahrhundert II, S. 46f.

Heil dir im Siegerkranz
Unsern König sind de Beene wieder janz.

Heil dir im Siegerkranz,
Pellkartoffeln und Heringsschwanz,
Au det schmeckt fein!

Potsdam 1880. Hs. von O. Glaser; J. Koepp, Märkisches Archiv DVA 128312.
Zur Vorlage: Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 15 u. a.

44. Spottlied auf die Arbeiten am Kreuzberg unter Friedrich Wilhelm III.

(1) *a)*

Die Väter haben Sand gekarrt,
Bis daß die Erde alle ward,
Da sandte Gott von seinem Thron
Pro Mann acht Groschen Tagelohn.

b)

Die Väter haben Sand gekarrt,
Bis daß der Kreuzberg alle ward;
Da sandte Er von seinem Thron
Pro Mann acht Groschen Tagelohn.

Parodie zur 2. Strophe von »Dies ist der Tag, den Gott gemacht« – die Väter haben dein geharrt« auf Melodie »Vom Himmel hoch«. Potsdam 1881. Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam, Berlin, Nr. 317a und b, eingesandt durch J. Koepp, 3.12.28, Märkisches Archiv DVA 115 151.

Wenn ich dies Wunder fassen will,
So steht mein Jeist vor Erfurt still.
Kein endlicher Verstand ermißt,
Wie jroß die Festung Erfurt ist.

Parodie zur anderen Strophe des gleichen Chorals. Meyer/Mauermann, Nr. 360; vgl. Käte Hyan, Alt-Berlin in Wort und Bild – Musik für alle, Nr. 211, S. 13. Siehe bes. die Fassungen bei Steinitz, I, S. 308/309.

45. Du, du liegst mir im Herzen

Mehrere Charlottenburger sitzen in einem Wagen und spielen Karten. Brommler (promeniert unter den Bäumen und singt):

Du, Du liegst mir im Herzen,
Du, Du liegst mir im Sinn!
Du, Du machst mir viel Schmerzen,
Weißt nicht, wie jut ich Dir bin!
Ja, ja, ja, ja!
Weißt nich, wie jut ich Dir bin!

Du, Du jloobst, Du bist schöne,
Det, det jloobe nur nich,
Du, Du hast krumme Beene,
Du, düs verdrießißet mich!
Ja düs, ja düs
Verdrießißißißet mich!

Volkslied und desillusionierende Parodie. Adolf Glaßbrenner, Berlin, wie es ist und trinkt. 5. Heft, Berliner Fuhrleute, 3. Aufl., 1843, S. 16. Zur Vorlage Erk/Böhme, II, Nr. 578; Hoffmann/Prahl, Nr. 293; Meier KiV, LXVI, Nr. 385.

46. Der Schneider muß nach Pankow

(1) Vorlage

Treuer Tod

Der Ritter muß zum blutgen Kampf hinaus,
Für Freiheit Ruhm und Vaterland zu streiten;
Da zieht er noch vor seines Liebchens Haus:
Nicht ohne Abschied will er von ihr scheiden.
O, weine nicht die Äuglein roth,
Als ob nicht Trost und Hoffnung bliebe!
Bleib ich doch treu bis in den Tod,
Bleib ich doch treu bis in den Tod
Dem Vaterland, und meiner Liebe.

Es folgen noch zwei Verse.

Wiedergegeben nach Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 715, S. 542/543 (dort auch Melodie). Gedicht von Th. Körner, Poetischer Nachlaß, Zweyter Band. Vermischte Gedichte und Erzählungen. Leipzig 1815, S. 61/62. Melodie von A. E. Choron (1772–1834), Romance »La Sentinelle«, bereits gedruckt in Collection des romances, chansons et poesies mises en musique. Paris 1806. Vgl. Hoffmann/Prahl, Nr. 215, S. 47. Zur Verbreitung der Melodie Tappert Nachlaß, V 41.

Parodie

1. Der Schneider muß nach Pankow schnell hinaus,
Um dort die Zeit mit Jubel zu vertreiben,
Da zieht er noch vor seiner Köchin Haus,
Allein die Herrschaft will, sie soll zu Hause bleiben.
O! weine nicht die Äuglein roth,
Als wenn uns nicht der nächste Sonntag bliebe!
Bleib ich doch treu bis in den Tod :/:
Der Schneiderkunst und seiner Liebe.

2. Und als er sein schön Adieu gesagt,
Hinkt er zum Haufen der Gesellen!
Bei Wettberg's schon wird's Pfeiflein angemacht,
Und alle Schneider fangen an zu gröhlen.
Mich schreckt es nicht, was uns bedroht,

Und wenn ich auch in Thränen stecken bliebe!
Bleib ich doch treu bis in den Tod :/:
Der Branntweinpull' und meiner Liebe.

3. Ganz kreuzfidel rückt man ins Dörfchen ein
Und kürzt die Zeit mit tollen Streichen, –
Doch endlich schlägt man auch mit Fäusten drein,
Und unserm Schneider thut man Eins verreichen.
O Schneiderblut, du fließt so purpurroth.
Bei Hartwich's gab's doch niederträcht'ge Hiebe. –
Jetzt glaubt es mir, bei dieser Noth :/:
Vergaß der Schneider seine Liebe.

Dazu: Hermann Kügler, Fliegen- und Mottenfest in Berlin, in: Zeitschrift für Volkskunde. Neue Folge, Band 1 (39. Jahrgang) 1930, S. 157ff.

Anfangszeile des Liedes erwähnt bei E. T. A. Hoffmann, »Neueste Schicksale eines abenteuerlichen Mannes« (gedruckt 1823, Ellingers Ausgabe, Bongs Klassiker-Bibl. Bd. 12, S. 177).

Fundort Sammelband von Liedern (Oktav) von 1829, enthaltend Liederdrucke aus der Druckerei Zürngibl in Berlin:

(A) Vier ganz neue Lieder. Berlin o. J. in der Zürngiblschen Buchdruckerei Nr. 192. Das Erste: Der Schneider muß nach Pankow schnell hinaus (1815–1820).

Weitere Drucke aus späterer Zeit:

(B) a) Alles durcheinander. Eine Sammlung komischer Briefe, Parodien, Zeitungsannoncen, Rätsel und Späße aller Art. Erstes Bändchen, Berlin, Verlag von George Gropius, 1830, S. 88f.

b) Damit übereinstimmend: Z. Funk, Das Buch deutscher Parodien und Travestien. Zweiter Cyclus. Erlangen 1841, Palms Verlagsbuchhandlung S. 59/60.

c) Titel wie (B) a). Drittes Bändchen, drittes Heft, Berlin, Verlag von George Gropius, 1837, S. 26f.

H. Kügler, a.a.O., S. 159: »Die Parodie gehört zu den beliebten Verspottungen der Handwerker ... Daß unser Schneider nach Pankow eilt, scheint einen besonderen Grund zu haben: Dort feierten die Leineweber im Juli oder August ihr Fliegenfest; oft gemeinsam mit den Schneidern. Es war ein Gegenstück zu dem ›Mottenfest‹ der Raschmacher und Tuchscherer in Lichtenberg, das alljährlich am Jahrestage (25. Juli) begangen wird.«

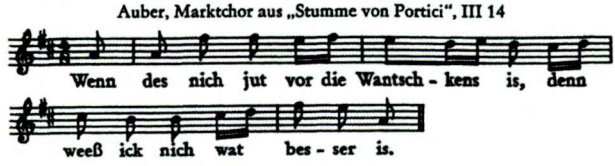
Vgl. H. Kügler, in: Mitteilg. des Ver. f. d. Gesch. Berlins, Jg. 49 (1932), S. 27/28.

47. Komm' Se rein

a) Vorlage

Auber, Die Stumme von Portici (1828)

Ouvertüre



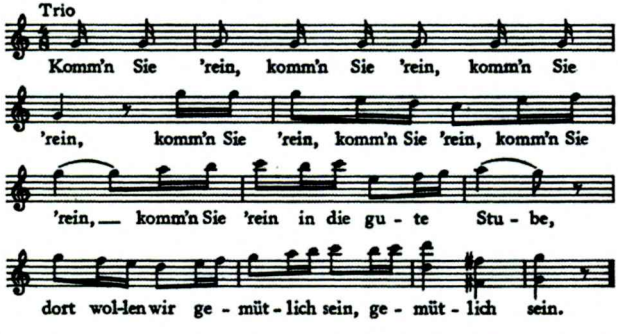
Textunterlegung:
Komm' Se rein, komm' Se rein, komm' Se rein
in die gute Stube!

H. Meyer/Mauermann, Nr. 287, S. 223, aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 407, Potsdam 1880; eingesandt durch J. Koepp 3. 12. 29, Märkisches Archiv DVA 115 238.

b) Vergleiche Salonstück:

Komm'se 'rein in die gute Stube

Polka von E. Winterberg, op. 116

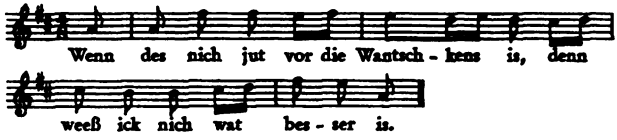


Humoristische Tänze und Märsche für das Pianoforte, Nr. 18, Leipzig, G. Hausleben; Tappert, V 95.

Franz Burchard Dörbeck:
Leierkastenmann vor einer brennenden »Wanzen-Vernichtungs-Tinktur-Fabrik«

48. Wenn des nich jut

Auber, Marktchor aus »Stumme von Portici«, III 14



Als Bilderklärung in Lithographie F. B.Dörbecks, wiedergegeben in: H. Ludwig, Berlin von gestern, S. 59, mit Erläuterung: »Schon in der Biedermeierzeit ... litt Berlin unter der Wanzenplage. Hunderte von ›sichereren Mitteln‹ dagegen wurden auf den Markt gebracht. Hier steht nun eine Wanzenvernichtungstinkturfabrik in Flammen und gibt dem gerade an der Brandstelle vorbeigehenden Leierkastenmann zu den oben angeführten Resumee Veranlassung.«

Text auch Meyer/Mauermann, Nr. 307, S. 225. Aufzeichnung von O. Glaser, Nr. 468, Berlin 1898, Märkisches Archiv DVA A 115239 (bei Koepps Einsendung vom 3. 12. 29 als Vorlage versehentlich angegeben: Rossini, Ouvertüre zu »Tell«). Vgl. auch Treichel, 120/53, S. 162, Nr. 115[49], S. 152.

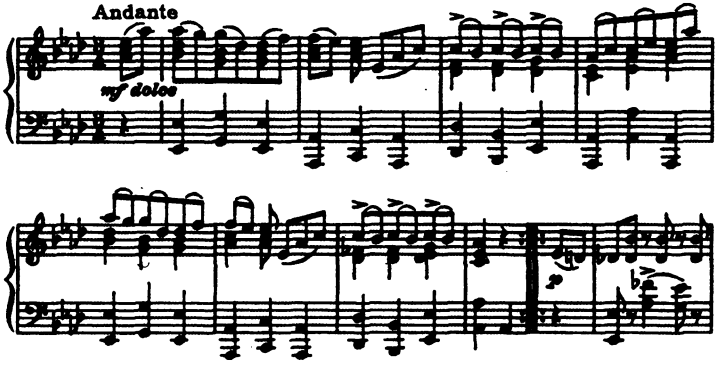
Texte zu Polkas von Joh. Strauß sen.

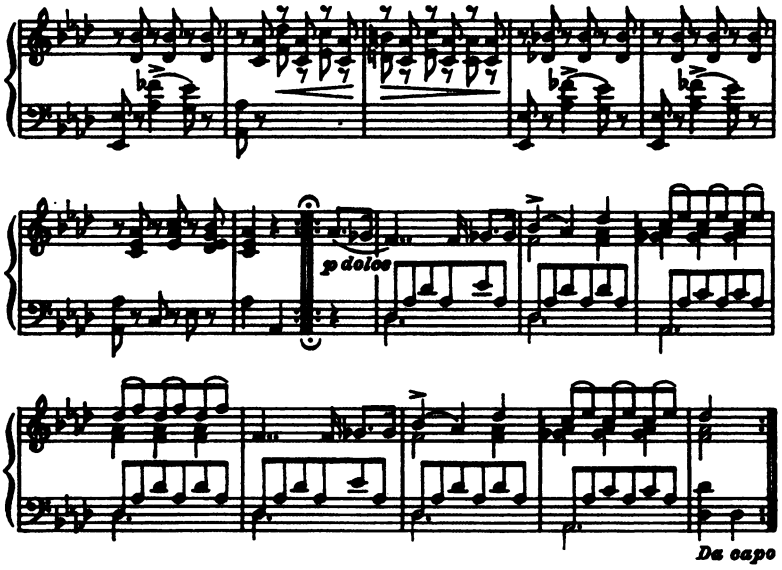
siehe Abt. B 3a S. 317 und C 3 S. 338f.
(im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang der Tanzformen des 19. Jahrhunderts)

49. Parodien zu »Webers letztem Gedanken«: »Auf dem Mühlendamm« u. a.

(1) Vorlage

K. G. Reißiger, Danses Brillantes (Douze Valses) op. 26 Nr.5, späterer Zusatz: Bekannt unter dem Titel: »Letzter Walzer von Weber«.



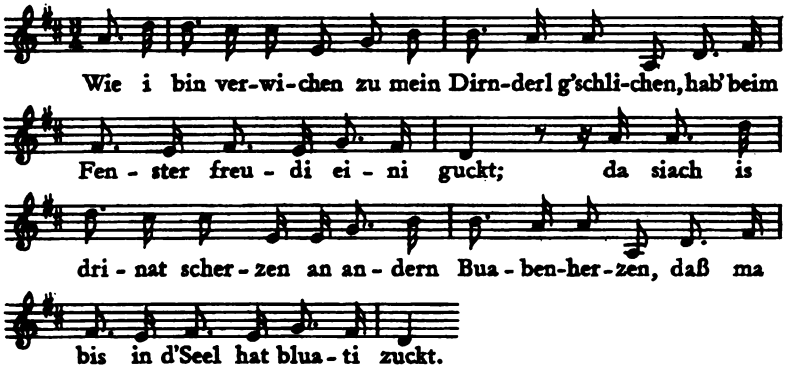


Leipzig bei C. F. Peters, Bureau de Musique (zuerst 1824)

Unter dem Verlagstitel »Dernière Pensée musicale de Charles Maria de Weber« nach B-Dur transponiert bei A.M. Schlesinger zu Berlin erschienen.

Österreichische Textunterlegung

Das Herzenload. Worte von Schritt zu C. M. v. Webers' letztem Gedanken. Mit Begleitung der Guitarre. Langsam bewegt.



(2) Berliner Textunterlegungen

a)

Schuster (singt mit Gefühl und tragischem Ausdruck)

Uf den Mühlendamm,
Da sitzt ein Mann mit Schwamm,
Der nich brennen, brennen, brennen will!

Auf den Schinkenplatz,
Da sitzt ein Plundermatz,
Ja, du wirschten, wirschten, wirschten kenn'n!

A. Glaßbrenner, Der Schützenplatz, in: Buntes Berlin, 12. Heft, Berlin 1841, S. 23.

b)

Auf dem Mühlendamm
Sitzt ein Mann mit Schwamm,
Der hat Hosen an,
Bunte Knöpfe dran.

Frömmel, 2, Nr. 166.

c)

Unterm Mühlendamm,
Da sitzt'n Mann mit Schwamm,
Der will janich, janich, janich fang'n.
Kommt'n Leutnant an (oder: kommt'n Landwehrmann),
Kooft forn Dreier Schwamm;
Ach der arme, arme, arme Mann!
Er streicht wol eenmal an,
Er streicht wol zweemal an,
Er streicht wol eenmal, zweemal, dreimal an.
Det is ja Luderzeich,
Wat man hier bei euch kreicht,
So 'n Luderzeich von Schwamm, det koof ick nich!

(Solche Männer mit Schwamm und Feuersteinen gab es namentlich einen an der Ecke der König- und der Heiligengeiststraße und einen auf dem Schloßplatz an der Langen Brücke.)

Andere Parodie auf die gleiche Weise zu singen:

Uf'n Molkenmarkt
Is eener injeschnarcht,
Ach der arme, arme müde Mann.
Kommt een Nachtwächteer,
Piekt'n mit 'n Speer,
Det er nich mehr, nicht mehr schnarchen kann.

Meyer/Mauermann, Nr. 304, S. 225.

d)

Unter'm Mühlendamm
Sitzt'n Mann mit Schwamm;
Hat'n Leibrock an,
Keene Knöppe dran.
Kommt'n Fuhrmann an
Kooft for'n Dreier Schwamm,
Der vor Feuchtigkeit nicht sengen kann.

H. Roller, Humoristische Erinnerungen aus dem alten Berlin, 2. Aufl., Neuruppin 1884, S. 133.

e)

Untern Mühlendamm,
da sitzt'n Mann mit Schwamm,
Der will ja nich, ja nich, ja nich fang'n.
(Kommt'n Leutnant an
oder: kommt'n Landwehrmann)
Kooft forn Dreier Schwamm,
Ach der arme, arme, arme Mann.
Er streicht wol eenmal an.
Er streicht wol zweemal an,
Er streicht wol eenmal, zweemal, dreimal an,
Det is ja Luderzeich,
Wat man hier bei euch kreicht,
So'n Luderzeich von Schwamm, det koof ich nich!

H. Ostwald, Der Urberliner (1928), S. 296.

Vergleiche weitere Fassungen

Auf dem Mühlendamme
saß ein Mann mit Schwamme,
der fung nicht ein enz'ges, enz'ges mal.
Kam ein Maurergeselle,
koft ein ganzes Felle,
der fung nich en enz'ges, enz'ges Mal.
Kam'ne Hökersfrau,
besah den Schwamm genau,
der fung doch nich en enz'ges mal.
Ihr seid ein schlechter Mann
mit eurem schlechten Schwamm,
der fängt ja nicht ein einziges, enz'ges Mal.

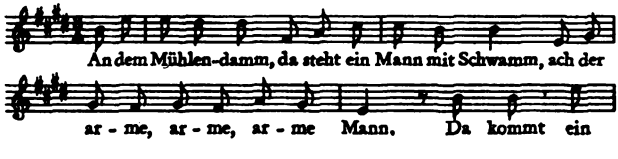
(1842 bis 1845 in Thüringen gehört.) Böhme, Gassenhauer, S. 33f.

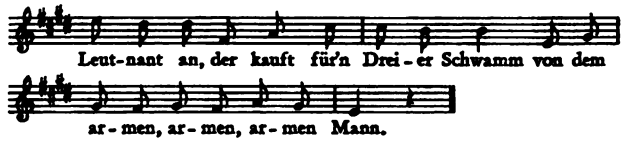
Auf dem Mühlendamm,
da saß ein Mann mit Schwamm,
der fing auch nicht ein einz'ges Mal.
Da kam 'ne Bauernfrau,
besah den Schwamm genau,
der fing auch nicht ein einz'ges Mal.
Da kam ein Fleischergesell,
kauft sich ein ganzes Fell,
der fing auch nicht ein einz'ges Mal.
Da kam die Polizei,
sagt, 's ist Betrügerei,
der Schwamm fing nicht ein einz'ges Mal.

Meyer, Anstichlieder, Nr. 17.

(3) Melodiefassungen

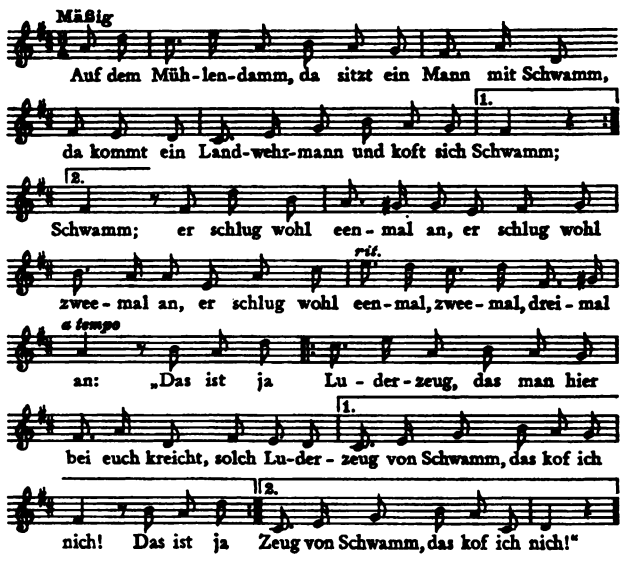
a)





(Melodie: 's gibt kein schönes Leben als Studentenleben.)
Aus Berlin, aufgezeichnet von Heinz Schmidt, Märkisches Archiv DVA A 877 085.

b)



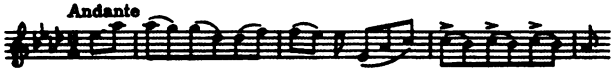
August Härtel, Deutsches Liederlexikon, Leipzig 1865, Nr. 79, S. 53. (Freie Fortbildung der Melodie zum Couplet.)

Wie in Abhandlung, S. 109ff., näher ausgeführt, ist die Wandlung von K. G. Reißigers »Wehmutswalzer« Musterbeispiel einer Parodienkettung (vgl. zur Liedgeschichte Hoffmann/Prahl, Nr. 1278; Meier KiV, Nr. 320; Böhme, Gassenhauer, S. 33f., vor allem Tappert, Gassenhauer, S. 866f.). 1824 als Nr. 5 der »Danses Brillantes« op. 26 bei Peters in Leipzig veröffentlicht, fand das Salonstück des Dresdner Hofkapellmeisters Resonanz unter dem nicht authentischen Verlagstitel »La dernière pensée musicale de C. M. v. Weber«. Auf diese Melodie, gegen deren legendarischen Aufputz sich Reißiger vergeblich verwahrte, entstand in österreichischen Theaterkreisen ein sentimentaler Text vom »Herzenload. Worte von Schritt zu Webers letzter Gedanken«, erschienen bei Diabelli in Wien. Es folgten zahlreiche andere Parodien, ein Studentenlied (»'s gibt kein schönres Leben«), ein Räuberlied und ähnliches, sehr früh schon ein

humoristischer Berliner Gassenhauer vom Feuerschwamm (»Auf dem Mühlendamm«), in manchen Textfassungen auch anderwärts verbreitet. Schriftsteller der Zeit wie Glaßbrenner und Hoffmann von Fallersleben (»Nadowessische Klage«) benutzten die Popularität der Weise zu politischen Stachelversen. Soweit zu den verschiedenen Textunterlegungen zu »Webers letztem Gedanken« Melodien notiert sind, kongruieren sie mit der Vorlage, ausgenommen die coupletartig freier ausgestaltete Weise in Härtels Liederlexikon (siehe beifolgende Melodientabelle).

(4) Melodietafel

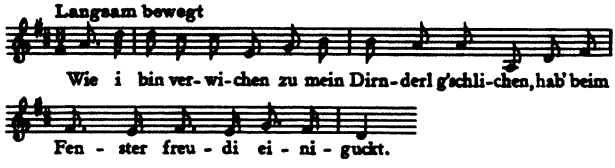
Walzer von C. G. Reißiger op. 26 Nr. 5 (Leipzig, Peters)



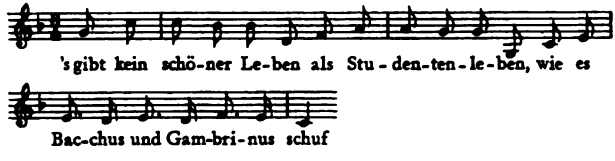
Dernière Pensée de Ch. M. de Weber (Berlin, Schlesinger)

[Bloße Transposition nach B-Dur]

Das Herzenload. Worte von Schritt zu C. M. v. Webers letztem Gedanken (Wien, Diabelli)

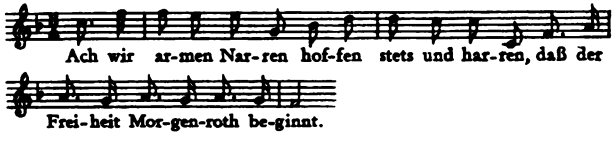


Studentenlied. G. Braun, Neues Liederbuch für Studenten, Berlin 1844

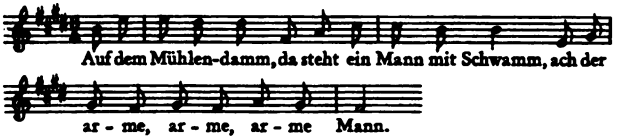


Nadowessische Klage von Hoffmann v. Fallersleben.

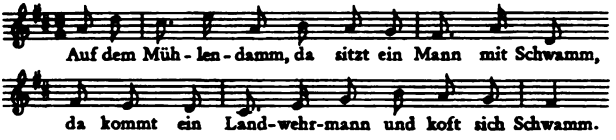
Auswahl deutscher Lieder und Melodien, Lpz. 1844



Berliner Gassenhauer nach mündlicher Überlieferung



Auf dem Mühlendamm. Härtels Dt. Liederlexikon



Übersicht vervollständigt nach Tappert V 163.

u. s. f.

3b. Berliner Revolutionsverse

50. Lied auf das Attentat des Bürgermeisters Tschech

(1) Frühe Textaufzeichnungen

Erste Aufzeichnung des Liedes in Tagebüchern Varnhagens von Ense vom 21. und 29. 9. 1844. Siehe Dokumententeil S. 199.

War wohl je ein Mensch so frech,
als der Bürgermeister Tschech?
Denn er traf auf ein Haar
unser theures Königspaar.
Ja, er traf die Landesmutter
Durch den Rock ins Unterfutter
Kaum die Uhr war nach halbachte,
als noch niemand Böses dachte,
Ist ein Mann im grauen Mantel
Durch das Schloßportal gewandelt.
Dies war Tschech der Hochverräter,
Königsmörder, Attentäter.
Ach, es hat der Bösewicht,
Unsern Gott im Herzen nicht;

Pocken hat er im Gesicht,
Sonsten sah man Böses nicht.
Friedrich Wilhelm kam heraus,
Sah noch ganz verschlafen aus.
Tschech zieht ein Pistol hervor,
Trifft den König fast am Ohr.
Doch es packt ihn ein Gendarme
An dem frevelhaften Arme,
Und man keilt den Wütherich
Auf der Stelle fürchterlich.
Als der König ihn erblicket
Von Gendarmen ringsumstricket,
Zeigt er plötzlich viel Courage
Und spricht schnell zur Equipage:
Auf dem Schloßplatz halt' man still,
Weil das Volk mich sehen will!
Drauf dreht er sich um und spricht:
Kinder, ich hab' nischt gekriegt,
Dick und fett, ihm fehlte wenig,
Alles brüllt: es leb' der König!
Aber wo war Dunker hin?
Dunker, der war in Stettin.
Dunker hätte sonst errathen,
Daß man wollte attenthaten,
Wär er in Berlin gewesen,
Würd' man dieses jetzt nicht lesen.
Hier die Moral zu dem Gedicht
Traut keinem Bürgermeister nicht!

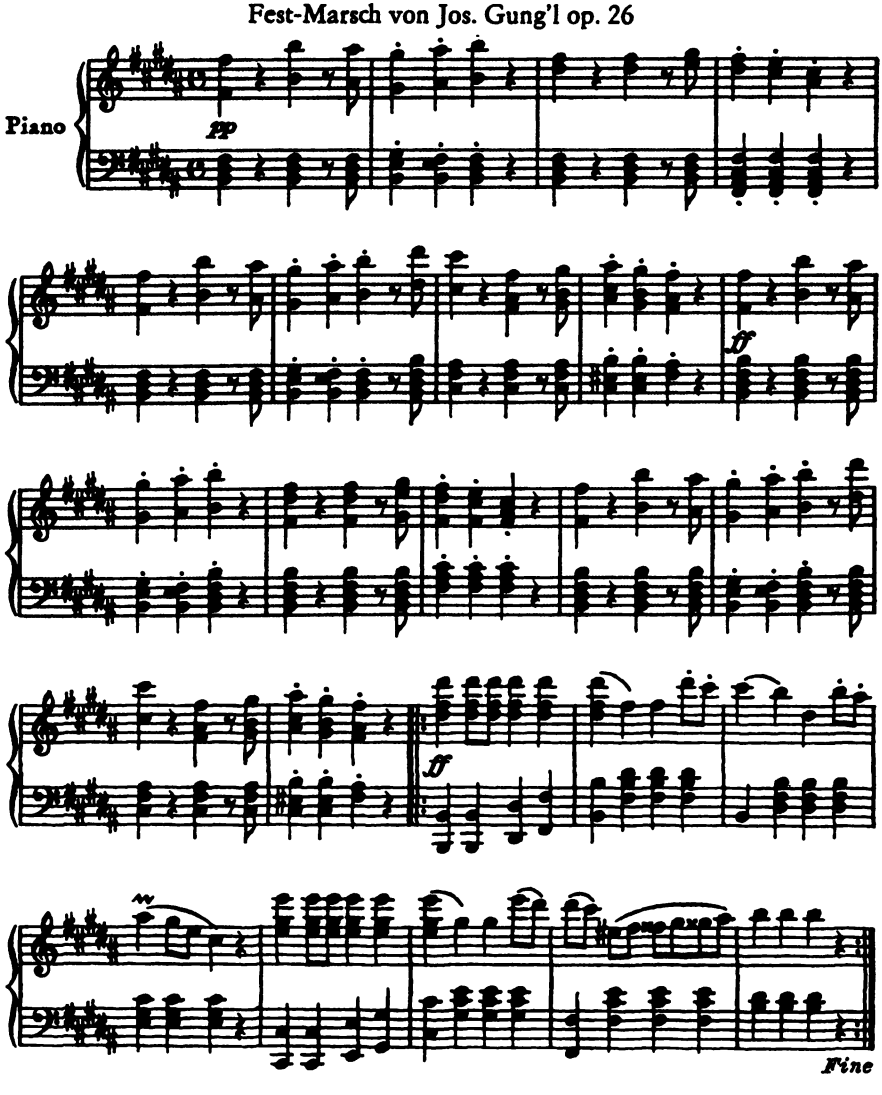
Joh. Scherr, Das enthüllte Preußen, Winterthur 1845, S. 211ff. Nach Steinitz, II, Nr. 199, S. 120 ff, Fassung 3 = C.

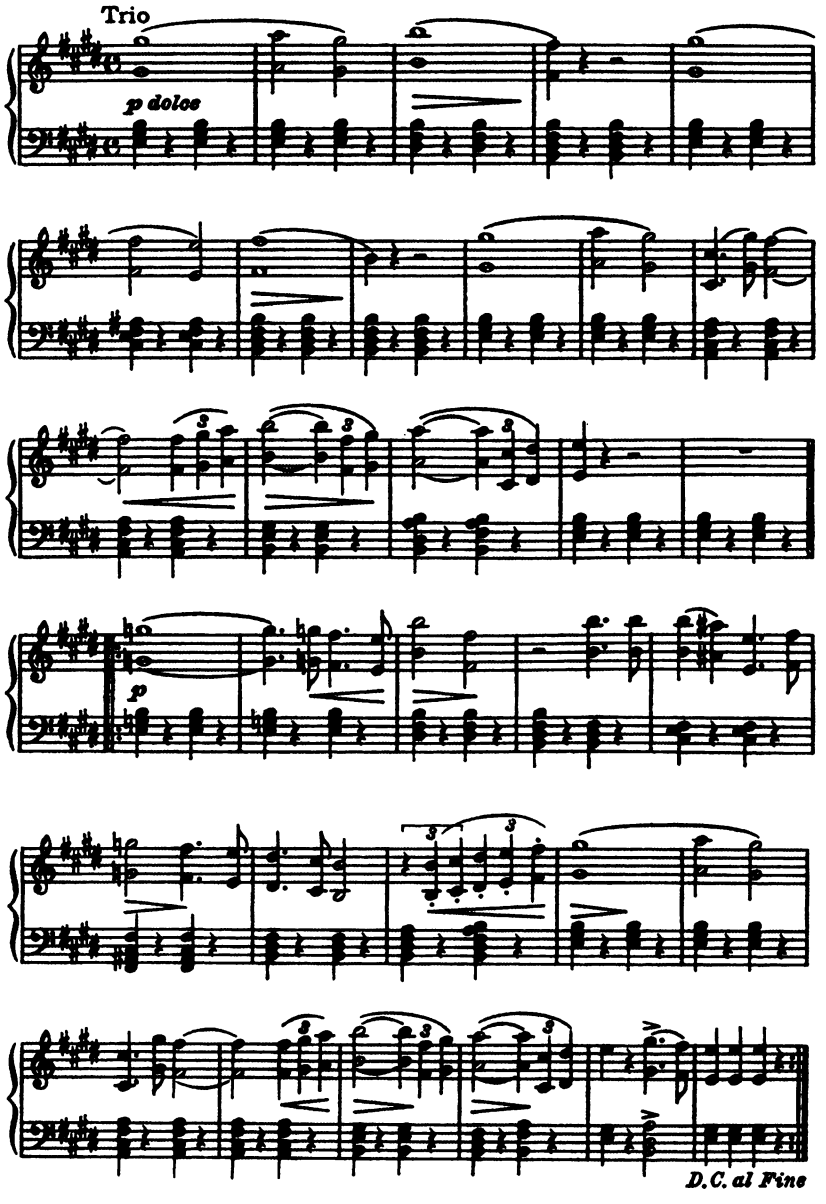
(2) Melodienotierungen

a) Vorlage der Melodie

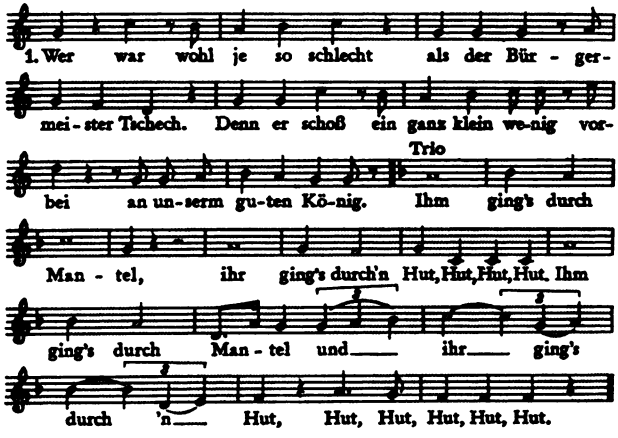
Kriegers Lust

Fest-Marsch von Jos. Gung'l op. 26




Trio
p dolce
p
D.C. al Fine

b) Erste Aufzeichnung der Melodie



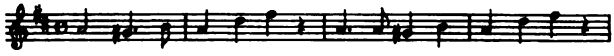
2. Dunker hat es gleich errathen,
daß er wollte Attentaten,
als er kam so grau bemäntelt,
überm Schloßplatz hergewantelt.
Ihm ging's …

3. Und er schoß in blinder Wuth
unserer Königin durch den Hut,
der verfluchte Attentäter,
Königsmörder, Hochverräther.
Ihm ging's …

4. Wir kamen so bei einem Haar
um unser edles Königspaar.
Hieraus nun jedermann ersicht,
trau keinem Bürgermeister nicht.

Ditfurth, Histor. VI. 1815–1866, Nr. 55, S. 79/80. Im Anhang auch Melodie mitgeteilt, S. 208 (»Handschrift aus jener Zeit nebst Melodie aus Berlin erhalten«). Nach Steinitz, II, Nr. 199, Fassung g = D.

c) Vgl. die Variantenbildung:



Sagt an, war das nicht frech,
Daß der Bürgermeister Czech
Hat geschossen auf ein Haar
Nach dem geliebten Königspaar?
Schoß der hohen Landesmutter
Durch den Rock ins Unterfutter.

»Die Verse brüllte man auf den damals beliebtgewordenen Kriegs-Lust-Marsch von Jos. Gungl.« Böhme, Gassenhauer, S. 34. Nach Steinitz, a.a.O., Fassung 22 = L.

(3) Berliner Texte aus späterer Tradition

a)

Niemand war wol je so frech,
Als der Bürgermeister Tschech,
Denn er schoß in seiner Wuth
Dem König durch den Federhut.

Und der theuren Landesmutter,
schoß er durch das Unterfutter,
Ach, es hat der Bösewicht
Keinen Gott im Herzen nicht.

Heil dir, o Friederike!
Inklusive Ludovike!
Ihn trifft keene Kugel nich,
Wie ooch keene Pike.

Tappert, V 96.
[Bei Steinitz, a.a.O., als Fassung 16 u. 18 wiedergegeben.]

b)

Sagt, wer war wol je so frech,
Wie der Bürjermeister Tschech,
Der mit frevelhafter Hand,
Kugeln auf den König sandt!
Schoß der juten Landesmutter
Durch den Rock ins Unterfutter.

Duncker hat es jleich erraten,
Daß er wollte attentaten.

So'n verfluchter Hochverräter,
Königsmörder, Attentäter!
Hatt' uns ja bei einem Haar
Erschossen 's janze Königspaar.

Meyer/Mauermann, S. 30 (unter Stichwort »Attentäter«).

c)

Wer war jemals wohl so frech
Als der Bürgermeister Tschech?
Denn er traf bei einem Haar
Unser teures Königspaar,
Der verruchte Attentäter,
Königsmörder, Hochverräter
Er schoß unsrer Landesmutter
Durch das gnädge Unterfutter.

Variante:

Denn er schoß in seiner Wut
Unserm König durch den Hut.

oder

Denn er schoß in seiner Hitze
Unserm König durch die Mütze.

Handschrift von W. Hansen, Berlin 1930 (nach Erzählung seiner Großmutter aus Teupitz, Kr. Teltow). Koepp, Märk. Archiv DVA A 115 330.

Zum Lied über das Attentat des Bürgermeisters Tschech auf den preußischen König (26. Juli 1844) siehe Steinitz, II, Nr. 199, S. 120–146 (Varianten, Historisches, Textgeschichte, Melodie), vgl. außerdem Ausführungen der Monographie oben. S. 48f., 114ff. und Dokumententeil S. 199ff. sowie dort angegebene Literatur. Nach den Hinweisen von Böhme, Gassenhauer, S. 34, und vor allem Tappert, Gassenhauer, S. 807 (vgl. Tappert, V 96), geht die Melodie auf den Festmarsch von Josef Gungl »Kriegers Lust« op. 26 zurück. Die breite Resonanz läßt sich durch zahlreiche Varianten und zeitgenössische Zeugnisse erweisen. Wie Steinitz, a.a.O., bes. S. 142ff., feststellte,

lebte das Tschech-Lied in der mündlichen Tradition der Arbeiterbewegung weiter und wurde seit 1886 in sozialdemokratische Liederbücher aufgenommen. Im Arbeiterliederbuch »Der Wanderfreund« von Fritz Ulrich (1921) findet sich als Melodie angegeben »Als die Römer frech geworden« (mit Refrains wie »Simserim« usw.), einer Ende 19. Jahrhundert belegten neueren Weise. Nach der Beweisführung von Steinitz hatte man die ursprüngliche Tschech-Melodie auf den Gunglschen Festmarsch zur neueren Weise des Studentenliedes »Als die Römer frech geworden« Friedländer, Kommersbuch Nr. 3) umgesungen, diese Variantenbildung wurde in den siebziger Jahren so publik, daß sie die ältere Weise des Studentenliedes »Die Hussiten zogen vor Naumburg« (Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 79) verdrängte. Vgl. auch das Fortleben des Gunglschen Marsches im altmärkischen Tanzlied: Oetke, Nr. 16 (»Hackenschottisch«), und Stockmann, Nr. 544, S. 173f. (»Schön ist die Jungfernschaft«).

51. Faule Fische!

Geangelt in Stralow.

Kennst Du des Dorf, wo die Kartoffeln blühn?
Berliner lagern uffet Wiesenjrien?
In jede Hand 'ne Kümmelpulle blitzt,
Wo rechts un links die Knoblochsbrühe sprützt?
Kennst Du des woll? – Dahin, dahin,
Will ick mit Dir, jeliebte Juste, ziehn!

Kennst Du die Spree, wo man die Fische fängt,
Die man hernach den Majistratus schenkt?
Den jroßen Krebs, der ville Jahre schon,
Blos rückwärts looft, wie 'ne Mastrats-Perschon?
Kennst Du ihm woll? – Dahin, dahin,
Will ick mit Dir, jeliebte Juste, ziehn! –

Kennst du den Mann, der Wein wie Wasser drinkt?
Uf deitsche Einheit Hoch's! un Vivat's bringt?
Nach jedet Glas die Nagelprobe macht,
Un heemlich sich dabei in't Feistken lacht? –
Kennst Du ihm woll? – Na ob, na ob!
Den laaß jo ziehn, sonst werr ick öcklich grob!

Kennst Du det Haus, wo man drei Dahler kriegt,
Un schlafend uf de Polsterbänke liegt,
Wo man Gesetze macht, so faul und schlecht,
Det man vor Wuth die Kränke kriejen möcht'? –
Kennst Du et woll, det Singemaul?
Jeliebte Juste, det is oberfaul!

Kennst Du die Stadt, wo man bei jedem Schritt
Uf eenen Ochsen oder Esel tritt?
Wo man die Milch verplanscht un Pferde schind't,
Wo die Beamten Schinderknechte sind?
Kennst Du se woll? – Die Schurkenstadt,
Ick wünsche, des sie Moskau's Schicksal hat! –

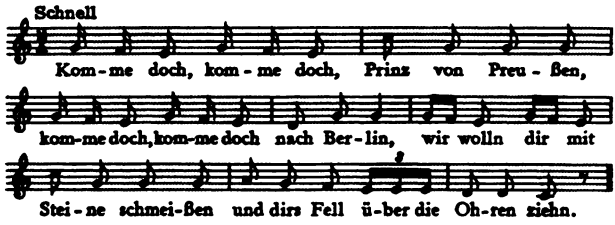
Kennst Du den Mann, der da so 'rum spaziert,
Als ob er't Bummeln aussen Grund studiert?
Der sich so breet macht uffet Trotteba,
Als wäre blos vor ihm die Straße da?
Kennst Du ihm woll? – Det issen Millionair,
Een Deutscher Einheits-Reichs-Constabelär.

Kennst Du det Land, wat stets von Einheit spricht,
Un doch sich immer in die Haare liegt?
Blutijel saugen vierunddreißig dran;
Jetzt setzt man noch en'n Pferdeijel an.
Kennst Du et woll? – O Schimpf und Schmach!
Ick jeh nach China. – Juste pfeif mir nach! –

Nach von Goethe.

In Commission bei: Ferdinand Reichhardt & Co. in Berlin, Spandauer Straße 49 (Original im Märkischen Museum zu Berlin). Parodie auf Mignons Lied »Kennst du das Land«, vielleicht vom Gitarristen Boquet verfaßt. Dazu: H. Kügler, Zum Stralauer Fischzug, in: Mitteilg. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 46 (1929), S. 103f. (dort nur erste beiden Strophen gedruckt).

52. Komme doch, Prinz von Preußen



Aufgezeichnet von J. Koepp, »Vorgesungen von Otto Glaser aus Potsdam, der das Lied von seinem Großvater gehört hatte«. Abgedruckt in: Spamer, Volkskunde, S. 303 (mit einem konterrevolutionären Pendant), siehe auch Märkisches Archiv DVA A 114929. Vgl. Tappert V 94.

»Auch Wechselgesänge zwischen Revolutionären und Reaktionären wurden vom Publikum in Verse gebracht. Die Konservativen, welche die Rückkehr des Prinzen von Preußen aus England ersehnten, sangen nach einer beliebten Polka-Melodie:

Komme, doch, komme doch, Prinz von Preußen,
komme doch, komme doch nach Berlin.
Unsre faule Bürgergarde
Will nicht mehr auf Wache ziehn,
Will nicht mehr das Kuhbein tragen,
Will nicht mehr das Pöbel jagen,
Und das Pöbel wird gemein,
Schmeißt den Leuten die Fenster ein.

Darauf parodierten die Volksmänner zur Drehorgel:

Schlächtermeister, Prinz von Preußen,
komme doch, komme doch nach Berlin!
Wir woll'n dir mit Steine schmeißen
Und die Barrikaden ziehn.

Und so mit Grazie weiter.«

Chr. Petzet, Die Blütezeit der politischen Lyrik von 1840–1850, München 1903, S. 495f. (ohne Quellenangabe).

Parodie der Sperl-Polka von Joh. Strauß sen. (op. 133) bzw. des Polkaständchens von A. Schaeffer op. 14, Nr. 6.

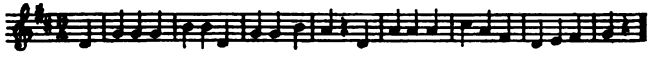
Zur Vorlage: L. Richter, in: Dt. Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959, S. 60f., und Abhandlung S. 51f., 117; zur historischen Situation Steinitz, 11, Nr. 232, S. 260ff.

C. Gassenhauer seit Mitte des 19. Jahrhunderts,überwiegend Parodien

1. Umtextierte Lieder

53. Da droben auf dem Berge

Melodie: der »Holladerioh-Verse«



a)

Da droben auf dem Berge
Da steht ein Soldat.
Hats Liebchen im Arme,
Schneidt' Gurkensalat.

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 152, Sangesort: Berlin 1888. Melodie am 19. 10. 29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 022.

b)

Da oben auf dem Berje,
Da is der Deibel los,
Da zanken sich zwee Zwerje
Um een' Kartoffelkloß.

(Der eene hat jewonnen,
Der andre hat verspielt,
Da ha'm sich alle beede
In Sande rumjesielt.)

Meyer/Mauermann, Nr. 7, S. 202.

c)

Text auf »Hinaus in die Ferne«

Da droben auf dem Berge,
Da ist der Deibel los,
Da zanken sich zwee Zwerge
Um een Kartoffelklos,

Der eene will'n ham,
Der andre läßt nich los,
Da kriegen se sich an'n Kragen
um een Kartoffelklos.

Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 147a. Eingesandt durch J. Koepp, 16.11.29, Märkisches Archiv DVA A 115016. Ähnlich Frömmel, Nr. 43.

d)

Mein Vater is Budiker
Budikerssohn bin ick.
Mein Vater froppt die Flaschen – – –
Det andre froppe ick.
Holla derijoh, Holla diho,
Hola derijoh, Holla diho.

(Eine Art Schnaderhüpferl; in manchen Variationen, ähnlich sind auch »Es fiel ein Mann vom Dache und brach sich das Jenick« und »Dennoch hat sich Bolle janz kostbar ammesiert« und »Wat ham' wir denn for'n Kantor?...«

Meyer/Mauermann, Nr. 296, S. 224.

Beispiele von Berliner Schnadahüpferl als einfacher oder doppelter Vierzeiler, auf die »Holladerioh«-Melodie oder auf »Hinaus in die Ferne« gesungen, in mehreren Varianten überliefert (vgl. die von Herbert Goldmann aus Neukölln 1923 gesammelten Verse bei Koepp/Cleff, S. 64).

Zahlreiche Belege aus anderen Landschaften: Erk/Böhme, II, Nr. 1056, Str. 29; Treichel, Nr. 120[32]; Wegener, Nr. 862; Lewalter/Schläger, Nr. 164 (Anm. S. 312, dort weitere Quellenangaben).

54. Nur einmal blüht

Vorlage: »Ach! Einmal blüht im Jahr der Mai«

Bravourlied von W. Heiser, op. 286, auf Gedicht von X. Seidl (vgl. Challier, S. 1026, 1135, 1597; Stockmann, Nr. 199).

Nur einmal blüht
Wenns niemand sieht,
Im Torweg der Flieder.

Potsdam 1891.

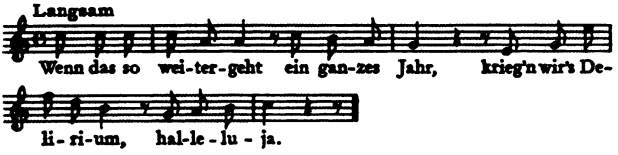
Nur einmal blüht
Im Jahr der Mai,
Doch zwölfmal im Jahre die Miete.

Berlin 1891. Otto Glaser, eingesandt durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 128 316.

Nur einmal blüht
(Wenn's keener sieht)
Im Jahre der Mai
Und zwölfmal blieht die Miete!

Meyer/Mauermann, Nr. 336, S. 228.

55. Wenn das so weitergeht



Beliebter Saufreim, auch im 6/8–Takt ges. Zur Melodie vgl. A. Wirth, Anhaltische Volkslieder 1925, S. 14 – 2. Hälfte von »Dein gedenk ich«.

Aufgezeichnet von J. Koepp, Berlin, 25.5.31, Märkisches Archiv DVA A 140390. Refrain in Karnevalspotpourris: in: Mies, Karnevalslied, S. 279; zur Vorlage: Erk/Böhme, II, Nr. 567; Köhler/Meier, Nr. 175; Meisinger, Nr. 75; Heeger/Wüst, I, Nr. 125.

56. Lumpensammler-Ruf

Melodie: Schlaf, Püppchen Liese,...

Zu diesem Schlager sang man:

Einkauf von Lumpen, Knochen, Papier!
Eiserne Bettstellen kaufen wir hier,
Zahlen die höchsten Preise dafür,
Einkauf von Lumpen, Knochen, Papier!

Berlin 1923, Otto Glaser, aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 128 314. Vgl. Wehrhan, 3144 ff.; Stückrath, 2292; Stockmann, S. 106, Verz. Nr. 518.

57. Wem Gott will rechte Gunst erweisen

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
den schickt er in die weite Welt,
den will er aus dem Fenster schmeißen
mit Rock und Stock, mit Schirm und Geld.

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
den läßt er für 'ne Firma reisen,
die gerne alle Spesen trägt
und nie nach Kommissionen frägt.

Frömmel, 2, Nr. 156/157, S. 36.

Vergleiche:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
den schickt er in die Wurstfabrik.

Lewalter/Schläger, Nr. 582, S. 124.

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
den schickt er ins Panoptikum,
den läßt er durch die Fenster schmeißen,
und grade in das Publikum.

Meyer/Mauermann, Nr. 358, S. 229. Parodie zu Eichendorffs Gedicht (vgl. Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 508, Hoffmann/Prahl, Nr. 1214, Stockmann, Verz., Nr. 615 u. a.).

58. Hinaus in die Ferne

Vorlage: »Marschlied der Jäger« von A. Methfessel
(Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 47, Hoffmann/Prahl, Nr. 569 u. a.)

Hinaus in die Ferne
forn Sechser fetten Speck
den eß ick doch zu jerne;
den nimmt mir keener weg.

Und wer det dut,
den hau ick uf'n Hut
den hau ick uff de Neese
det se blut.

Meyer/Mauermann, Nr. 322, S. 227, ebenso Frömmel, 2, Nr. 147, Koepp, Märkisches Archiv DVA A 105495, vgl. A 115017 (Sammlung Otto Glaser). Vgl. Treichel, Nr. 120[30–32], S. 160; Lewalter/Schläger, Nr. 577, Anm. S. 380 (ähnlich Zschr. f. Volkskunde 1905, S. 277); Schuhmacher, Verz., Nr. 215, S. 211; Drehorgel, S. 7; Koepp/Cleff, S. 88. Gegenüberstellung Vorlage – Parodie Text, oben S. 111.

59. Parodien auf »Hänschen klein«

Hänschen klein
Ging allein
In' Berliner Turnverein,
Hing am Reck,
Fiel in Dreck,
Und det linke Bein war weg.
Kam der Doktor Hampelmann,
klebt et wieder mit Spucke an.

Meyer/Mauermann, Nr. 320, S. 226.

Ähnlich: Turner ziehn
Mit Pantin
Durch de janze Stadt Berlin.
Turner zieh
Mit Pantoffeln
Durch de janzen Bratkartoffeln.

(Turnerlied von Maßmann)
Meyer/Mauermann, Nr. 351, S. 229; vgl. Frömmel, 2, Nr. 153.
Zur Vorlage: Lewalter/Schläger, Nr. 161, Anm. S. 311 und die dort angegebenen Belege.

60. Wenn ich am Fenster steh

Wenn ich am Fenster steh
Un schlag die Scheibn enzwee,
Dann setzt et Keile
'ne janze Weile.
Un wenn ick's nochmal du,
Krieg ich noch mehr dazu:
Da mach ick mir nischt draus
Un schlag noch eene aus.

oder:

Wenn ick am Fenster steh
Und mir mein Hemd beseh,
Dann find ich einen
mit langen Beinen.

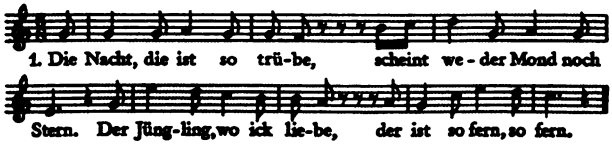
»Nach einer sentimentalen süddeutschen Melodie. Text: ›Wenn i am Fenster steh und in die Nacht nausseh‹«.
Meyer/Mauermann, Nr. 359, S. 229; vgl. Meier KiV, Nr. 529; C. Müller, in: Zschr. d. Verf. f. Volkskunde 15 (1905), S. 281; Wehrhan, Nr. 2961 ff.

61. Choral-Parodie

Wie schön leuchtet der Morgenstern,
einen bittern Schnaps trink' ich so gern,
einen süßen noch viel lieber.
Anis
schmeckt süß
hebt uns wieder,
auf die Glieder
auf die Füße,
darum ich den Schnaps genieße.

»Wird vor dem Schnapstrinken gesungen.« Von H. Diesing, Berlin 1923; aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv, DVA A 105433. Vgl. H. Mersmann, in Archiv für Musikwissenschaft 4 (1922), S. 309.

62. Die Nacht, die ist so trübe

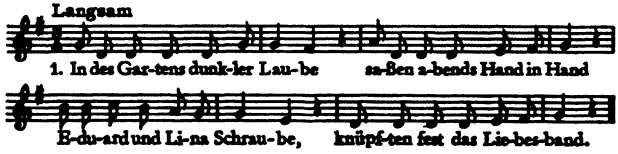


2. Wir saßen in die Laube,
wir saßen Hand in Hand,
er nannt mir seine Taube,
so hat er mir jenannt.

3. Die Lampe brennt so trübe,
es fehlt sie an das Fett.
Der Jüngling, wo ick liebe,
der liegt schon lang ins Bett.

Aufgezeichnet von J. Koepp, nach A. Martens 1920–1922 (mit absichtlichen Entstellungen), Märkisches Archiv DVA A 105464. Abgedruckt Koepp/Cleff, S. 35. Parodie zu: Der Himmel ist so trübe: Erk/Böhme, II, Nr. 712; Köhler/Meier, Nr. 51; Heeger/Wüst, Nr. 186; Meisinger, Nr. 51; Wolfram, Nr. 198.

63. In des Gartens dunkler Laube



2. Liebe Lina, laß das Weinen,
Linchen laß das Trauern sein,
Eh die Rosen wieder blühen
Werd ich wieder bei dir sein.

3. Als er wieder kam zur Laube,
Fand er einen Leichenstein,
Und darauf, da stand geschrieben:
Lina ruht hier ganz allein.

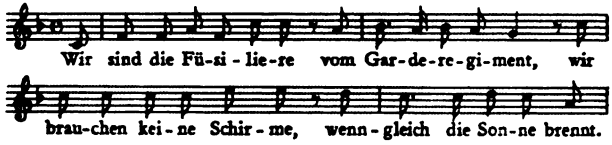
Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 242. Melodie am 19.10.29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115092. Sangesort: Berlin 1883.

Parodistische Fassung der Ballade vom Ritter Ewald; Belege zum zugrunde liegenden Lied: Erk/Böhme, I, Nr. 112; Köhler/Meier, Nr. 183, Anm., S. 416; Marriage, Nr. 27; Wolfram, Nr. 32; Parisius, Nr. 736; Treichel, Nr. 30; Jungbauer, Böhmerwald II, Nr. 621. Zur Überlieferung: Hoffmann/Prahl, Nr. 725; Meier KiV, CXLIII, Nr. 474; W. Krüger, Zschr. des Vereins f. Volkskunde, XV (1905), 335, vgl. ebenda 1908, S. 431ff.; Rehfeldt, Geschichte von Niederschönhausen, S. 287f.; Stockmann, Nr. 396.

64. Wir sind die Kökelisten

a)

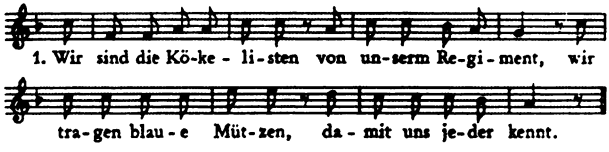
Vorlage »Wir sind die Füsiliere«



A. Kutscher, Das richtige Soldatenlied, Berlin 1917, S. 144f.; vgl. J. Künzig, Lieder der badischen Soldaten, Nr. 12, S. 19ff.; Schuhmacher, Verz. Nr. 463, S. 230.

b)

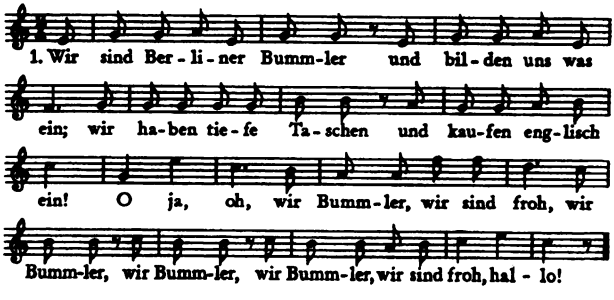
Parodie »Wir sind die Kökelisten«



4. Den Besen uff'm Rücken,
den Schieber in der Hand,
so schieb'n wa, schieb'n wa, schieben wa
de Friedrichstraße lang.

Spottlied auf die Berliner Straßenfeger, »Kötelfeger«, »Kötelisten« oder »Kökelisten« genannt. Vor dem Krieg gesungen. Text und Melodie von Theodor Lange, Berlin, vorgesungen. Aufgezeichnet Juni 1929 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115454.

65. Wir sind Berliner Bummler



2. Komm'n wir in eine Zelle,
da gibt es Wurscht und Pelle,
da gibt es Marmelade
und keene Schokolade!

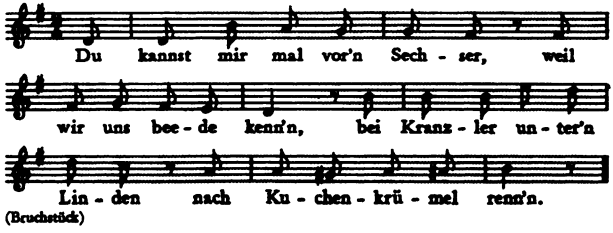
3. Kommt'n grüner Wagen,
da wer'n wir uffjeladen,
da komm' wir in een Haus,
da komm' wir nich mehr raus!

Hs. von Bruno Schmidt, Lehrer in Berlin N, Januar 1930, J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115134; Koepp/Cleff, S. 29. Vgl. Kehrreim von »Füsilier' sind lust'ge Brüder, Ja ja, ja ja! Bei uns gehts immer haste nich gesehn«, Kutscher, Das richtige Soldatenlied, Berlin 1917, S. 160 (zum Hauptlied »Musketier seins lustige Brüder«: Erk/Böhme, III, Nr. 1331; Schuhmacher, Verz. Nr. 344 u. a.).

66. Zwiegespräch

a)

Mel.: Wir lust'gen Gardeschützen

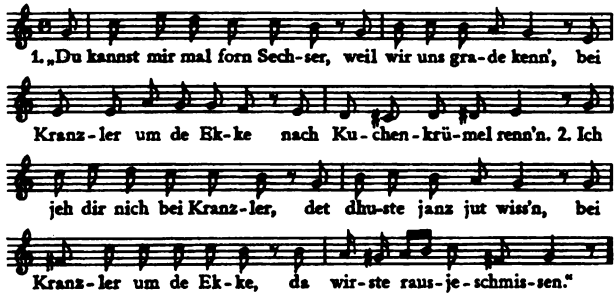


(Bruchstück)

Potsdam 1885. Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 318, Melodie von J. Koepp, 9. 11. 29, Märkisches Archiv DVA A 115 152; nach einer gleichen Melodie auf 4 Verse erweitert bei Koepp/Cleff, S. 76.

b)

Zwiegespräch



3. »Denn kannste mir forn Sechser,
weil wir uns jrade kennen,
mit blankjewichste Stiebel
den Puckel runter rennen.«

(Vers 3 wird wie Vers 1 gesungen)

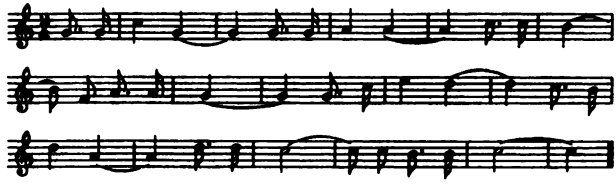
Text bei H. Ostwald, Rinnsteinlieder, 2. Bd., S. 140 (»Berliner Volkslied, mitgeteilt von Margarete Beutler«), Melodie 3. Bd., S. 120. Text abgedruckt bei K. Nase, 700 Jahre Berliner Leben im Spiegel des Gedichtes, S. 111, Berlin 1926; abweichend in Text und Melodie, Drehorgel, S. 244.

67. Fritze Bollmann wollte angeln

(In Brandenburg uff'n Beetzsee)

a)

Fritze Bollmann



1. In Brannburch uffn Beetzsee,
Da steht een Fischerkahn,
Und darin sitzt Fritze Bollmann
Mit sein janzen Angelkram.

2. Fritze Bollmann wollte angeln,
Da fiel die Angel rin,
Fritze Bollmann wolt' se langen,
Da lag er selber drin.

3. Fritze Bollmann schrie um Hilfe:
»Liebe Leute, rettet mir;
Denn ick bin ja Fritze Bollmann,
Aus de Altstadt der Barbier!«

4. Nur die Angel ward gerettet,
Fritze Bollmann, der versuff,
Und seitdem jeht Fritze Bollmann,
Uffn Beetzsee nich mehr ruff.

5. Fritze Bollmann kam in'n Himmel:
»Lieber Petrus, laß mir durch;
Denn ick bin ja Fritze Bollmann,
Der Barbier aus Brandenburch.«

6. Und der Petrus ließ sich rühren:
»Fritze Bollmann, komm man rin!
Du kannst mir mal jleich balbieren.
Komm man her und seef mir in.«

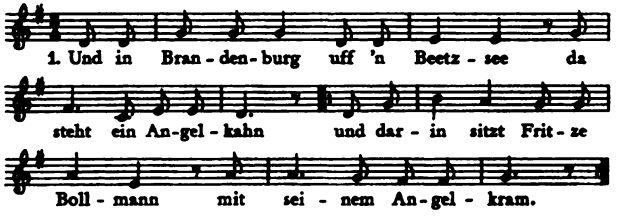
7. Fritze Bollmann, der barbierte,
Petrus schrie: »O Schreck und Jraus
Du willst mir wohl massakrieren?
Det hält ja keen Deibel aus!

8. Uff de jroße Himmelsleiter
Kannste wieder runter jehn,
Und balbier man unten weiter –
Ick laß mir'n Vollbart stehn!«

(Nach Aufzeichnung von H. Kügler, siehe unten.)

b)
Variante

Melodie: Zu Sedan wohl auf der Höhe (Aus der Mark Brandenburg)



2. Fritze Bollmann wollte angeln,
da fiel die Angel hin,
Fritze Bollmann wollt' sie angeln (langen)
dabei fiel er selber rin.

3. Und die Angel ward gerettet,
Fritze Bollmann, der ersuff,
und seitdem geht Fritze Bollmann
auff'n Beetzsee nicht mehr ruff.

4. Fritze Bollmann kam in Himmel:
»Lieber Petrus, laß mir durch,
denn ich bin ja Fritze Bollmann,
der Barbier aus Brandenburg.«

5. Und der Petrus hatte Mitlied,
und der Petrus ließ ihn rin,
»Du kannst mir ma gleich barbieren,
komm mal her und seif mir in«.

6. Fritze Bollmann, der barbierte,
Petrus schrie, o Schreck und Graus,
»du tust mir schrecklich massakrieren,
das hält ja kein Deibel aus.

7. Auf der großen Himmelsleiter
kannst du wieder runtergehn,
kratz man unten feste weiter,
ick laß mir 'nen Vollbart stehn.«

H. Oetke, Anhang, S. 203. Ähnlich Koepp/Cleff, S. 54.

c)
Splitter

Ein Mann, der wollte angeln,
er angelt een Fisch,
der Fisch, der sprang ins Wasser
und nahm den Angler mit.

Bekannte Melodie: Zu Sedan auf der Höhe.
Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 300. Sangesort: Friedrichsthal bei Oranienburg. Eingesandt durch J. Koepp, 16.11.29, Märkisches Archiv DVA 115134, vgl. auch Koepp/Cleff, S. 54; Oetke, S. 203.
Wiedergabe des Liedes mit Erläuterung bei H. Kügler, Fritze Bollmann. Ein Brandenburgisches Volkslied, in: Zschr. d. Vereins f. Volkskunde 37/38 (1927/28), S. 256–258: Entstehungsgeschichte vervollständigt nach einem Aufsatz im Brandenburger Anzeiger vom 16.8.1924, den der Redakteur B.H.R. Sander auf Grund der Mitteilungen eines schreibunkundigen Fischers niederschrieb. Demnach zielt das Lied, Beispiel von Handwerkerspott, auf einen um 1901 gestorbenen Brandenburger Barbier. Zu seinen Lebzeiten waren die ersten vier Strophen vorhanden, die letzten vier dichtete der Lehrer Paul Schönfeld (1905/06) hinzu. Das Gedicht wurde von einem Kaufmann, Friedrich Hollerbaum, vertont – unter Benutzung der Melodie: »Bei Sedan auf der Höhe« (Erk/Böhme, III, S. 254, Nr. 1386; vgl. Meier KiV, Nr. 308); bereits vor dessen Niederschrift und Veröffentlichung (auf Flugblättern?) sangen es Schuljungen auf die stadtbekannte Figur des Barbiers. Weite Resonanz bei Handwerkerburschen, Soldaten, vor allem Wandervögeln, aufgezeichnet auf Postkarten, in Einzelausgaben (so z.B. von Wilh. Lindemann unter Pseudonym Fritz Bollmann) und Volksliedsammlungen: zuerst Krome, Was die Wandervögel singen, Berlin 1916, S. 76, später Kilometerstein, S. 192; Oetke, S. 203; Koepp/Cleff, S. 54; Lutz/Drahts, Singauf, S. 50; Stockmann, Nr. 256.

68. Ein Jüngling hatte einen Schatz

a)

(Weise: Im schwarzen Walfisch zu Askalon)

1. Ein Jüngling hatte einen Schatz,
den sich sein Herz erkor;
er wohnte am Louisenplatz
und sie am Hall'schen Thor.

2. Sie trafen sich von Lieb' entbrannt,
einst in 'nem Omnibus.
Drei Tage drauf in Moabit
da kam's zum ersten Kuß.

3. Allein, die Sache stand sehr schief,
denn bei der letzten Wahl
ihr Vater wählt' conservativ,
der seine liberal.

4. Bis endlich faßt das Pärchen Muth,
gesteht's den Vätern ein,
doch diese in Parteienwuth,
sie schrieen beide: »Nein!«

5. Und als sie las beim Morgenlicht
die Tante Voß, o weh,
da stand im Polizeibericht,
man fand ihn in der Spree.

6. Sie sah den Rabenvater an
mit einem Rabenblick.
Zur Schwefelsäure griff sie dann
und sank entseelt zurück.

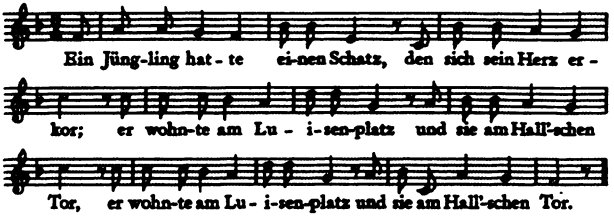
7. Und als des Mondes Licht so bleich
am Himmel ging herauf,
da hängten sich am Goldfischteich
die beiden Väter auf.

8. Also die Morithat verlief
jüngst bei der letzten Wahl,
ihr Vater starb conservativ,
der seine liberal.

Berlinisches Liederbuch, Nr. 119, S. 152/153.

b)

Ein Jüngling hatte einen Schatz



Jöde, Pott S. 74. Ebenfalls, in: Alt-Berlin in Wort und Lied von Käte Hyan, aus: »Musik für alle«, Nr. 211, Ullstein (1924); Koepp/Cleff, S. 47; Goertz, Ernst, S. 36. Zur Vorlage Hoffmann/Prahl, Nr. 712, und Studentenlied-Sammlungen.

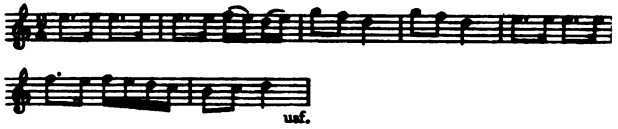
2. Texte zu Märschen und Signalen

69. Mach mir keine Wippchen vor

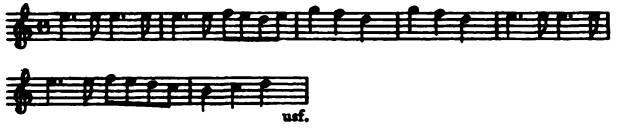
(1)

Vorlage

Rossini, Moses (EA 1818 Neapel) Finale I



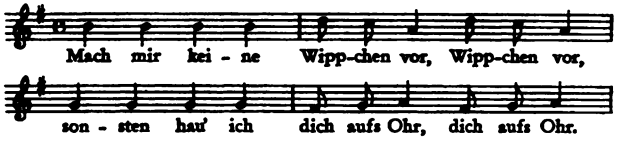
Marsch der Regiments-Kolonne (Armee-Marsch Nr. 58)



(2)

Berliner Textunterlegung

a)



b)

Macht uns keine Wippchen vor, Wippchen vor.
Denn wir sind das Gardecorps, Gardecorps.

Tappert, V 101.

Mach, mach, mach, mir keine Wippchen vor,
denn es kommt das Gardecorps.

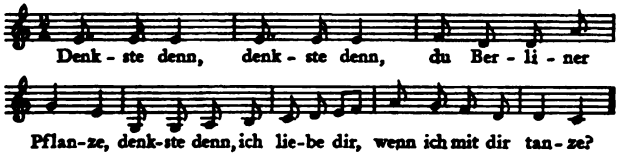
Meyer/Mauermann, Nr. 291. Vgl. auch J. Bolte, Texte zu militärischen Signalen u. Märschen, in Zschr. d. Ver. f. Volkskunde NF. Bd. 11, 40 Jg. (1930), S. 92; vgl. auch A. Kutscher, Das richtige Soldatenlied, S. 168.

Dem 1. Finale von Rossinis Oper »Moses« (EA 1818) entstammt der preußische Armeemarsch, Nr. 58, aus ihm machten die Berliner einen Gassenhauer, die Gardisten wandelten ihn 1871 zum Kriegslied um, das die Franzosen angeblich ›Deutsche Marseillaise‹ benannten (Tappert, V 101).

70. Denkste denn, du Berliner Pflanze

Armeemarsch 113 (Petersburger Marsch)

a)



b)

Denkste denn, denkste denn,
du Berliner Pflanze,
denkste denn, ich liebe dir,
weil ich mit dir danze?

Denkste denn, denkste denn,
det ick darum weene?
Wenn de mir nich lieben dust,
denn lieb ich mir alleene.

Denkste denn, denkste denn,
det ick mit dir scherze?
Steck mirn Sperpektief in'n Mund
und kuck mir in mein Herze.

Der moderne Berliner singt manierlicher den letzten Vers nach anderer Melodie:

Und wenn du denkst, ich lieb dich nicht
und treib mit dir nur Scherz,
so zünde ein Laternchen an
und blick mir in mein Herz!

Berlin 1925.

Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 250; Sangesort: Berlin 1893; eingesandt durch J. Koepp, 16. 11. 29, Märkisches Archiv DVA A 115 160 (vgl. Koepp/Cleff, S. 75). Erster Vierzeiler: Meyer/Mauermann, Nr. 261, S. 221. Siehe auch »Drehorgel«, S. 9; Wehrhan, Nr. 2975.

71. Text zum Torgauer Marsch (Trio)

Fritze Weber
Hat'n Keber
An de Zunge
An de Lunge
An de Leber.

(»Singweise des Torgauer Marsches. Dem Original, Volksdichter Matthias Weber, geh. 21. Juli 1851«)

Meyer/Mauermann, Nr. 270, S. 222; mit Melodie: A. Kutscher, Das richtige Soldatenlied, S. 168f.; vgl. Lewalter/Schläger, Nr. 685.

72. Text zum Königgrätzer Marsch

Piefke lief, Piefke lief
Piefke lief de Stiebeln schief.

Meyer/Mauermann, Nr. 228, S. 219; mit Melodie A. Kutscher, Das richtige Soldatenlied, S. 169f. (vgl. Chansonette: »Piefke lief die Stiefel schief« von W. Dalatkiewicz. Soubretten Album, Nr. 117, Kühling & Güttner, Berlin).

Spätere Fassung:

Wir ham den Kanal, wir ham den Kanal,
wir ham den Kanal noch lange nich voll.

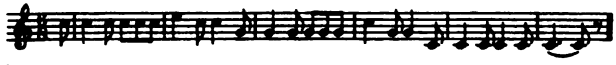
Schulten, Kilometerstein, S. 20–21, mit Fortsetzungen als Marschpotpourri: Koepp/Cleff, S. 84.

73. Text zum Pariser Einzugsmarsch

Die (Eine) Kuh scheißt lauter als die ('ne) Nachtigall,
das hört man schon am Widerhall,
doch lauter scheißt der Bulle,
das geht auf keine Stulle.

Aufgezeichnet von Heinz Schmidt, Märkisches Archiv DVA A 87086. Eingesandt von J. Koepp, Märkisches Archiv A 105498.

74. Signal zum Zapfenstreich (Retraite)



Textunterlegungen:

a)

Zu Bett, zu Bett, ihr Lumpenhund',
Es is die letzte Viertelstund',
Zu Bett, zu Bett, zu Bett'!

[Vgl. Erk 38, 133 (Berlin 1872), Erk/Böhme, III, 1433][8]

b)

De Landwehr steht am Kupperjraben
Se woll'n ihr Traktemente haben,
Ju'n Nacht, ju'n Nacht, ju'n Nacht.

Varianten (Zeile 3)

Der Hauptmann schreit: Jeduld!

oder:

(Zu Betlehem is unsre Bucht!
Det Uffstehn is'ne Luderzucht!)
Jeduld – Jeduld – Jeduld!

Meyer/Mauermann, Nr. 310, S. 226.

[Vgl. Erk 37, 277. In jüngerer Zeit geläufig: Soldaten soll'n zu Bette gehn, vgl. Wehrhan, Nr. 2431f. u. a.]

c)

Soldaten stehn am Kupfergraben,
woll'n ihre Traktemente haben,
Traktemente giebt es nicht,
Eia, peia, packe dich.

Frömmel 1, Nr. 111, S. 28.
Vervollständigte Aufzählung (27 Texte aus verschiedenen deutschen Gebieten) bei J. Bolte: Texte zu militärischen Signalen und Märschen, in: Zschr. d. Ver. f. Volkskunde, NF. Bd. 2, 40. Jg. (1930), S. 83ff.

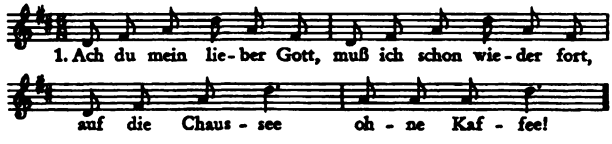
75. Berliner Lied zum Parademarsch

Rietz, Mutter, de Landwehr kommt,
kommt de Olle mit de Zippelmütze,
haut'n Mann mit de Feuerspritze.
Rietz, Mutter, de Landwehr kommt!

(»wird oder wurde zum Marsch der Knüppelmusik gesungen«)

Aufgezeichnet von O. Glaser; Nr. 131, Potsdam 1880; eingesandt durch J. Koepp, 16.11.29, Märkisches Archiv DVA C 708. Vgl. Trommel- und Pfeifenreim mit Melodie bei Wehrhan, Nr. 2437.

76. Lied des Postillons



2. Mädel aus Jüterbog
zeig mir Dein Unterrock*

* »Unvollständig. Sein Vorsänger – der ältere Bruder – unterdrückte den erotischen Schluß.« Sangesort: Potsdam 1880. Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 153, Melodie am 19.10.29 von J. Koepp, DVA C 769.

Ach du mein lieber Jott,
muß ich schon wieder fort
auf die Schossee
nach Jransee!

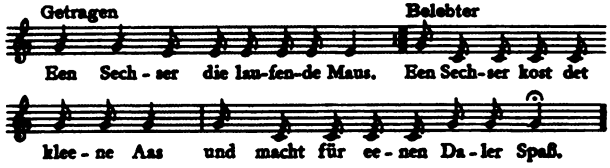
(Singweise des Postsignals)

Meyer/Mauermann, Nr. 254, S. 221. In vielen Varianten verbreitete Lautausdeutung des Hornsignals. Vgl. Böhme, Kinderlied, Nr. 1188 (samt Belegen); O. Schütte, in Zschr. f. Volkskunde, 16 (1906), S. 86; Stückrath, Nr. 1347 u. a. Zur Melodie siehe die Signale für Abgang und Ankunft der Schnellposten bei H. J. Moser, Tönende Volksaltertümer, S. 154ff.

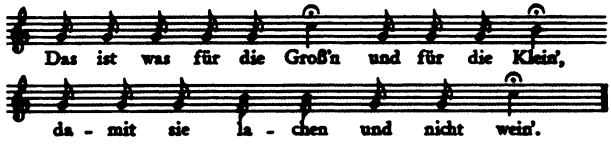
77. Ausrufe

a)

Auf dem Weihnachtsmarkt Warschauer Straße

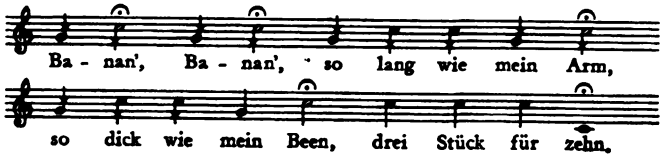


b)



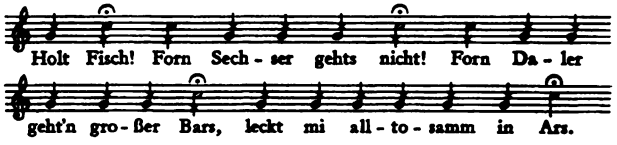
c)

Ruf des Obsthändlers



d)

Ausrufer in Kyritz, von Kunden verspottet



Mitgeteilt von Herbert Kleye (1961/62), der die Ausrufe aus seiner Jugend vor 1914 kannte und teilweise selbst mitsang.

3. Texte zu Tänzen

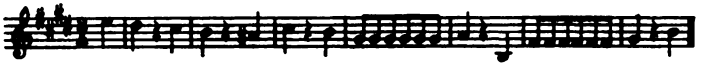
Berliner Parodien

zum Galoppwalzer »Lott ist tot« und zum Halleschen Stiefelknechts-Galopp »Herr Schmidt« siehe Abt. B 2, S. 276ff.

78. Mein Herz, mein Schatz

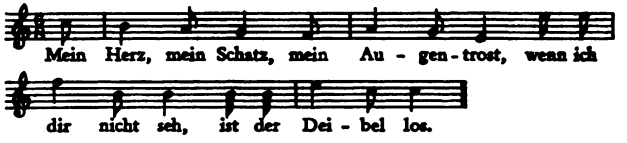
Vorlage: Charmant-Walzer

Joh. Strauß sen. op. 31 (»Des Verfassers beste Laune«, 1835)



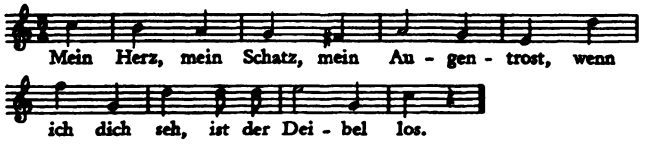
Parodien

Walzerlied



Sammlung Otto Glaser, Potsdam 1889, Nr. 69. Melodie aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114963.

Vgl. Schlesisches Tanzlied



Tappert, V 104; vgl. Treichel, Nr. 1103.

79. Zieh'n Leibrock an

Vorlage: Damen-Souvenir-Polka

Joh. Strauß sen. op. 236

Parodie

Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 123, Sangesort: Potsdam 1883, Melodie am 19.10.29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114996. Nach Treichel, S. 148, Nr. 114[19] Volkstext zur Damen-Gedenk-Polka von Joh. Strauß Vater«. Zur Textunterlegung der Sperl-Polka siehe Abb. oben S. 81.

80. Texte zur »Russischen Polka«

Vorlage

»Russische« oder Doppelpolka, die 1842 aufkam und bis 1860 sehr beliebt war.
Böhme, Tanz, II, Nr. 257, S. 162ff.; vgl. Oetke, Nr. 48.

Textunterlegung:

Mädel, putz dich, wasch dich, kämm dich schön –
denn wir wolln zum Tanze gehn.
Nein, zum Tanze geh' ich nicht,
denn da ist mein Schätzchen nicht.

Böhme, Gassenhauer, S. 35; vgl. Marriage, Nr. 57; Treichel, S. 164, Nachtrag zu Nr. 114; Oetke, Nr. 48, S. 67.

Berliner Fassung:
»Mädel, wasch dich, putz dich, kämm dich schön,
denn du weißt, wir woll'n bei Gräberts gehn.«

(»Mutter Gräbert'n war die Besitzerin des Vorstädtischen Theaters auf dem Weinbergsweg, eine sehr populäre Frau; sie schenkte in den Zwischenakten die Weißen eigenhändig.«)
Meyer/Mauermann, Nr. 292, S. 224.

81. Texte zur Bayerischen Polka

Vorlage

Ursprüngliche Textunterlegung der 1848 bis Ende der sechziger Jahre beliebten Bayerischen Polka (dem König Ludwig I. von Bayern, wohl fälschlich, zugeschriebene Verse):

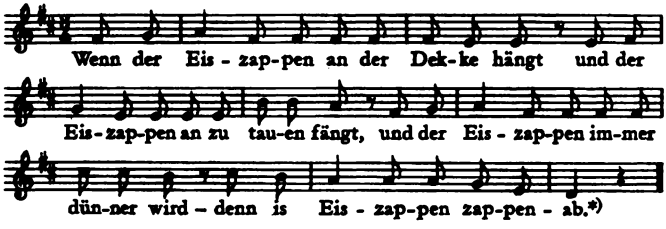
Wenn der Mut in der Brust die Spannkraft übt
heitere fröhliche Stimmung gibt u.s.f.;

Parodiert in Gassenhauern des »höheren Blödsinns«, vermutlich studentischen Ursprungs:

Wenn der Hund (Mops) mit der Wurst übern Eckstein (Spucknapf) springt
Und der Storch in der Luft den Frosch verschlingt.

Als Volksreim in verschiedenen Landschaften lebendig, mit zahlreichen Kombinationen, am vollständigsten »Fliegende Blätter«, Bd. 13, Nr. 304; auch als Couplet »Grotesker Gesellschafts-Scherz« von Rich/Thiele erschienen in Ed. Blochs Theater-Verlag. Vgl. Böhme, Tanz, II, Nr. 258, S. 163; Böhme, Gassenhauer, S. 35; Wegener, Nr. 978; Treichel, Nr. 113[18]; Marriage, Nr. 266; vor allem Lewalter/Schläger, Nr. 941; H. Kunze, Dunkel wars, S. 108ff.

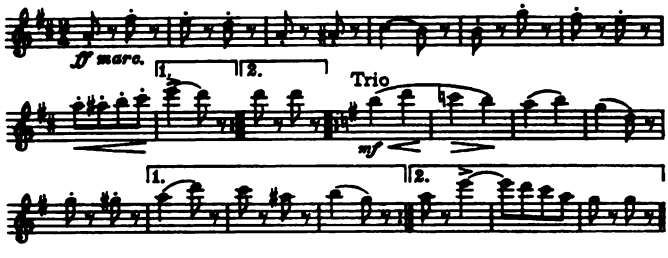
Berliner Textunterlegung



*Zappenab ist eine Berliner Redensart, wie zappenduster. Bedeutung: vorbei, aussichtslos. Herkunft: zapfenduster – duster wie im Zapfenloch.
Berlin 1894. Aus Studentenkreisen. O. Glaser, Berlin, Melodie am 15.3.1930 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115266.

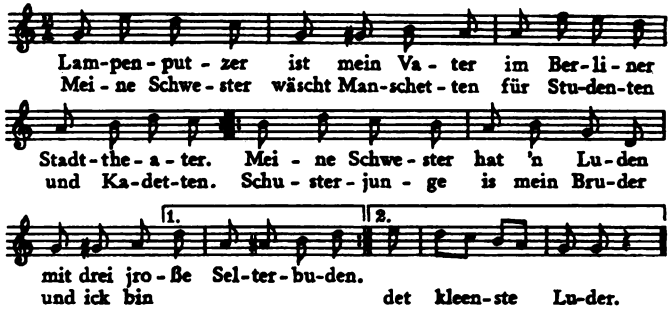
82. »Lampenputzer ist mein Vater«

a) Vorlage:
Feuerwehr-Galopp aus dem Ballett »Flick und Flocks Abenteuer« von P. Taglioni, Musik P. Hertel op. 33 (1858)



b) Parodie:

Die Berliner Range



Sammlung O. Glaser, etwa 1885, Nr. 43, Melodie aufgezeichnet von Koepp. Märkisches Archiv DVA A 114938.

c) Varianten

Lampenputzer ist mein Vater
im Berliner Stadttheater.

Meine Schwester heiratt sich 'n Luden
und der hat zwei Selterbuden.

(Meine Schwester, die Therese,
hat'n Fahrstuhl in de Neese...)

(»Singweise: Rausschmeißer, Dreher.«)

Meyer/Mauermann, Nr. 288, S. 224.

Fensterputzer ist mein Vater
im Berliner Stadttheater.

Meine Mutter wäscht Manschetten
für Soldaten und Kadetten.

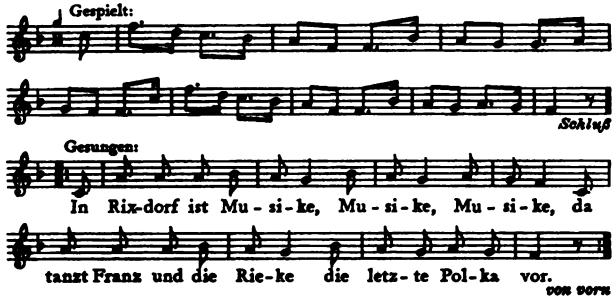
Meine Schwester, die Gertrude
steht in eener Selterbude.

Mein Bruder, dieser Lümmel,
sammelt die Zigarrenstummel.

Willy Mangelsdorf, NO 55, Rykestr. 49.

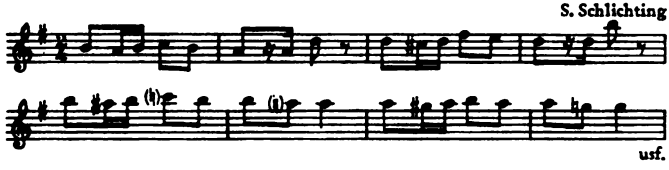
Vgl. Lewalter/Schläger, Nr. 709, Anm. S. 393; Wehrhan, Nr. 2914; Dähnhardt I, Nr. 281 u. a. Melodievergleich zwischen Vorlage und Parodie siehe Abhandlung S. 174f. Verbreitung des Gassenhauers von Berlin aus in verschiedene Landschaften.

83. In Rixdorf ist Musike (Rixdorfer)



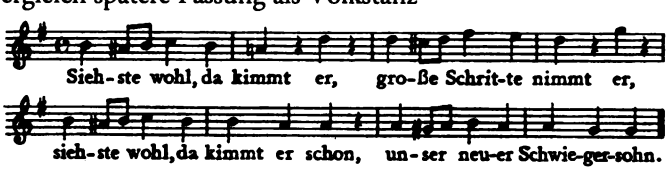
»Worte in Berlin seit 1870 bekannt. Rixdorf – heute Berlin-Neukölln – war damals noch ein Vorort. Mit Genehmigung des Verlages Anton J. Benjamin, Hamburg 39.« Koepp/Cleff, S. 77. Vgl. Drehorgel, S. 111; Oetke, S. 136f., vollständiger Text: Ostwald, Rinnsteinlieder I, S. 130f.; zum Couplet mit Gesang und Begleitung von O. Klein und E. Philippi, op. 18 (1895); siehe Abt. D 3, Nr. 138, S. 414.

84. Stettiner Kreuzpolka



Entstanden 1882, gedruckt 1883, seitdem zahlreiche Nachbildungen. Zur Herkunft siehe unten (Abt. D 3), Nr. 135, S. 411.

Zum Vergleich spätere Fassung als Volkstanz



Oetke, S. 135f. (mit Tanzbeschreibung).

Coupletartiger Text

Lerche hat zwei Töchter,
'n Schwiegersohn,
den möcht' er,
Er erwählt zum Schwiegersohne
Einen Schneider, der nicht ohne.
Tritt der Schneider in das Haus,
Ruft die Schwiegermutter aus:
Siehste woll, da kimmt er,
Jroße Schritte nimmt er,
Jraue Haare hat er schon,
Der jeliebte Schwiegersohn.

Es folgen noch 4 Verse.
Berlinisches Liederbuch, Nr. 128, S. 167–169 (abgedruckt Goertz, S. 37f.).

Varianten im Volksmund

a)

Siehste woll, da kimmt er,
Jroße Schritte nimmt er;
Siehste woll, da kimmt er schon
Dein verliebter Schwiegersohn.
(Kreuzpolka.)

Meyer/Mauermann, Nr. 301.

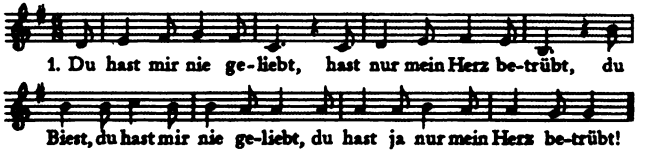
b)

Gestern früh um achte
kam der Storch und brachte
meiner Mutter einen Sohn,
und der Bengel lachte schon.
(Und der Bengel fragte schon:
Wo ist hier die Destillation?)

Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 214, Sangesort: Potsdam 1886, eingesandt durch J. Koepp, 16.11.29, Märkisches Archiv DVA A 115073.

Vgl. Marriage, Nr. 261; Treichel, Nr. 120[40]; Wehrhan, Nr. 2944ff.; Kunze, Dunkel wars, Anm. S. 131.

85. Was man aus Liebe tut
(Du hast mir nie geliebt)

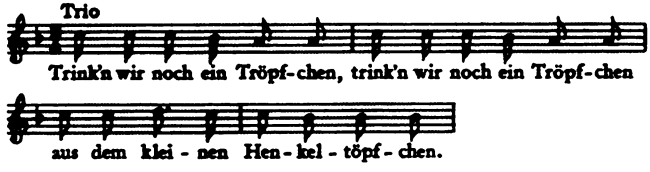


2. Was man aus Liebe tut,
das geht noch mal so gut;
was man aus Liebe hat getan,
fährt man nachher im Kinderwag'n.

Walzerlied aus Potsdam (1889). Aufgezeichnet von Otto Glaser. Aus der Sammlung J. Koepp/Cleff, S. 36.

Vorlage: D. Godfrey, The Guards Waltz (1864), Verwendung als Refrain des Couplet »Was man aus Liebe thut« von O. Mylius, Musik von C. Kahle. Norddt. Couplets, Nr. 20. Volkstexte bei Treichel, 114[33], Marriage, Nr. 187, vgl. Meier KiV, S, CXXVIII.

86. ›Alle Hähne krähen‹
Vorlage: O Susanna.
Humorist. Rheinländer von Wilh. Hinsch.



Laut Tappert, V 118, um 1906 verbreitet (100 000 Auflagen!); daselbst Anführung früherer Varianten; vgl. dazu A. Penkert, Das Gassenlied 1911, S. 48, Kunze, Dunkel wars, S. 81.

Parodien:

Alle Hähne krähen,
nur der kleine Bierhahn nicht.

Alle Möpse beißen,
nur der kleine Rollmops nicht.
Alle Mädchen küßt man,
nur die Käsemädchen nicht.

Unter unserm Bettchen,
steht ein kleines Henkeltöpfchen.

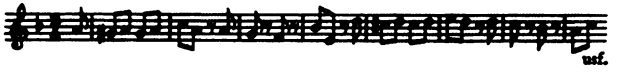
(»Bekannter Gassenhauer.«)

Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam, Nr. 354, Berlin 1906, Märkisches Archiv DVA A 115 189; vgl. Wehrhan, Nr. 2952, 2955; siehe auch DVA A 128 320.

87. Wenn meine Frau sich auszieht

Polo-Marsch (Machiche)

nach spanischen Motiven von August Bosc



Wenn meine Frau sich auszieht
Wie die bloß aussieht,
Das säh ich gar zu gerne
Und wärs von ferne.

Als Couplet beim Apollo-Verlag erschienen.

a)

Volksmund:

Wenn meine Frau sich auszieht,
Wie die dann aussieht,
Dann hat sie krumme Beene
Und falsche Zähne.
(Singweise: Machiche.)

Meyer/Mauermann, Nr. 235, S. 219.

b)

Laß mich an deinen Busen
Noch einmal schmusen.
Da sprach sie unter Tränen:
Ick hab ja keenen!

(Machiche.)

Meyer/Mauermann, Nr. 217, S. 218.

Vergleiche:
c)

Ach du mein lieber Eujen,
Wir woll'n ins Heu jehn'.

Ach du mein lieber Ewald,
Komm mit in' Spreewald.

Meyer/Mauermann, Nr. 190 und 191, S. 216f. Parodien zu einem der ersten in Mitteleuropa verbreiteten lateinamerikanischen Tänze, der brasilianischen Machiche, einer Verwandten des Tango.

4. Neutextierte Theatergesänge und Couplets

88. Berliner Texte zu klassisch-romantischen Opern

a) Mozart »Don Giovanni«

Reich mir die Hand mein Leben
Komm mit mir auf mein Schloß,
Ich will dir Äpfel geben
Von meinem besten Roß.

(In Kinderkreisen verbreitet.)
Mitgeteilt von Ingeborg Pape, Berlin-Baumschulenweg.

b) Mozart »Zauberflöte«

In diesen heilgen Hallen
Entblößt die Unschuld sich (Wo kein Vogel singt)
Da läßt der Mensch was fallen,
Was gar nicht schöne riecht. (Was ganz entsetzlich stinkt)

(und ähnliche Latrinenpoesie)
Potsdam 1884. Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 411. Eingesandt durch J. Koepp, 3. 12. 29, Märkisches Archiv DVA A 115 243 u. 115 244.

c) Weber »Freischütz«

»Wir winden dir den Jungfernkranz«

Der Spiritus im Keller brennt,
Das Lager steht in Flammen –

Mitgeteilt von Ingeborg Pape, Berlin-Baumschulenweg.

d) Weber »Oberon«

O Hüon, mein Jatte
Der Kaffee, er naht.
Der Schlafrock von Watte
liegt ooch schon parat.

Potsdam 1895. Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 404. Eingesandt durch J. Koepp.

e) Flotow »Martha«

»Mag der Himmel euch vergeben«

Martha, Martha, du entschwandest,
all mein Geld nahmst du mit mir,
Und mit dir mein Portemonaie (Portmonne),
gib mir wieder, was du fandest
oder teile es mit mir.

Potsdam 1890. Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 406. Eingesandt durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 237.

f) Parodie nach Verdis »Rigoletto«

Ach wie so trügerisch
Und so verführerisch
Sind Weiberherzen,
Wenn sie mal scherzen.
Spielt auch ein Lächeln
Um ihre Fresse,
Alles ist Falschheit
Und Raffinesse.

Berlin 1930 (Otto Glaser). Eingesandt durch J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 128 313.

g) Parodie zum Zigeunerchor aus Verdis »Troubadour«

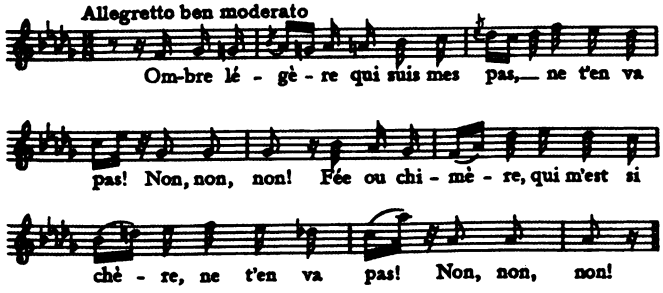
Ja, ick hab's ja jleich jesagt,
die Wurscht, die schmeckt nach Seefe.
(Das hilft dir alles nischt,
die Wurst, die schmeckt nach Seefe.)

Meyer/Mauermann, Nr. 280, S. 223; vgl. R. Knoblauch, in: Zschr. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 1951, S. 129.

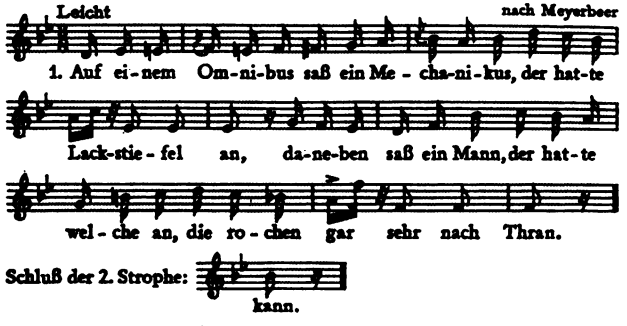
Parodien zu Opern von Auber und Rossini: siehe Abt. B 3 S. 335, C 2 S. 368.
Parodien zu Opern von Bizet und Wagner: siehe Text S. 179.

89. »Auf einem Omnibus«

Vorlage: Schattentanz der »Dinorah« aus der gleichnamigen Oper von G. Meyerbeer (Le Pardon de Ploermel, II 11, EA Paris 1859, Berlin 1868)
vgl. oben Seite 178



Parodie



2. Sprach der Mechanikus:
»Das macht mir viel Verdruß,
daß Sie so riechen nach Thran.«
Da sprach der andre Mann:
»Das geht Sie gar nicht an,
ein jeder riecht wie er kann.«

»Mündlich aus Dresden. Wird zur Fortsetzung empfohlen. Die Weise mit Bewilligung der Originalverleger Herren Ed. Bote und G. Bock in Berlin abgedruckt.«

Fr. Polle, Pan. Ein lustiges Liederbuch für Gymnasiasten mit den Singweisen. Dresden 1877, Nr. 248, S. 185 (entsprechend Zimmermann, »Lustig nach Noten«, 1922, S. 7, Nr. 5).

Berliner Texte

a)

Auf einem Omnibus
saß ein Mechanikus,
der hatte Lackstiebeln an.
Da kam ein andrer Mann,
der hatte welche an,
die rochen nach Tran.

Da sagt der eine Mann:
Sie haben ja Stiebeln an,
die riechen nach Tran!
Da sagt der andre Mann:
Wat jeht denn Sie det an?
'n jeder stinkt, so gut er kann.

(Singweise: Schattentanz aus »Dinorah«.)

Meyer/Mauermann, Nr. 258, S. 221. Text auch Sammlung O. Glaser, Nr. 44, Potsdam 1885, Märkisches Archiv DVA A 114939.

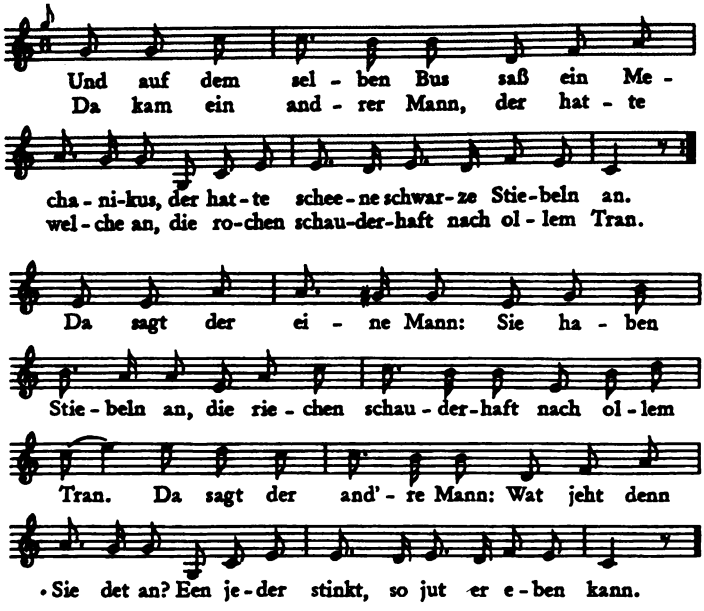
b)

Auf einem Omnibus
da saß ein Optikus,
der hatte Lackstiefel an.
Und ganz daneben an,
da saß ein Wandersmann,
der hatte Thranstiefel an.
Da sprach der Optikus:
Es ist 'ne harte Nuß,
daß man Thran riechen muß.
Da sprach der Wandersmann:
Das geht Sie gar nichts an,
ein jeder stinkt, so gut er kann.

Frömmel, 2, Nr. 165, S. 38.

c) Und auf dem selben Bus

Melodie: Reißigers »Wehmutswalzer«



Worte und Weise um 1870. Zitiert nach »Spieros ›Das poetische Berlin‹«.

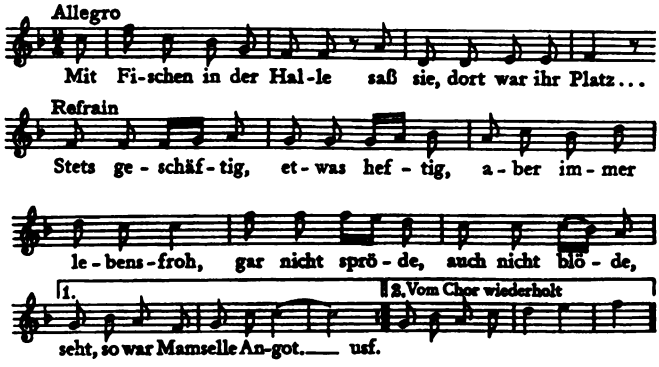
Koepp/Cleff, S. 14.

Entsprechend: Schwarz-Reiflingen, Drehorgel, S. 8.

In früheren Quellen (Liederbuch »Pan« von Fr. Polle 1877; »Der richtige Berliner« von H. Meyer) wird in dieser von Heinrich Seidel 1892 brieflich erwähnten klassischen Opernparodie als Singweise der Schattentanz aus Meyerbeers Oper »Dinorah« unterlegt oder angegeben. Gewiß lassen sich verfremdende Wort-Ton-Bezüge zwischen der Bel-canto-Arie und der (in Berlin entstandenen?) Neutextierung nachweisen. Indes erscheint die Ausführung des technisch schwierigen Ziergesanges zwar für das Couplet durchaus gesichert, aber im Volksmund zweifelhaft. Daher liegt es nahe, als Melodie des Gassenhauers eine leichter singbare Weise anzunehmen wie »Webers letzter Gedanke«, die spätere Aufzeichnungen verwenden.

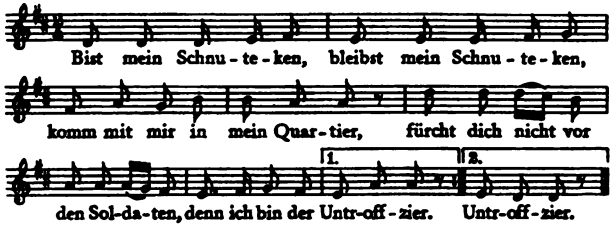
90. Bist mein Schnuteken

Vorlage: Ch. Lecocq, Mamselle Angot (1873) I 2.
(Légende de la Mère Angot)



Parodie

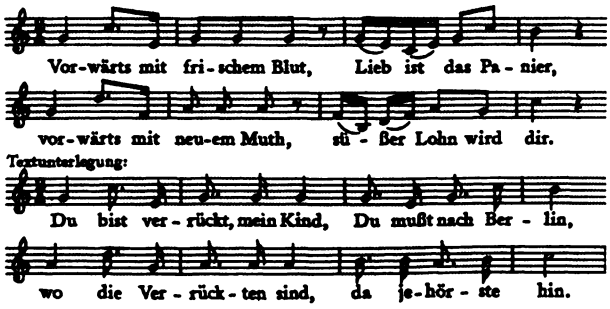
Melodie aus: Mamselle Angot von Lecocq.



Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam-Berlin, Nr. 327, Melodie am 9.11.29, notiert von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 161.

91. Du bist verrückt, mein Kind

Vorlage: F. v. Suppé; Fatinitza, Marschterzett, Finale III. Akt (1876)



»Durchschnittsfassung« der Parodie. Schwarz-Reiflingen, Drehorgel, S. 8, fast identisch: Koepp/Cleff, S. 81; abweichend, dem Original näher: Böhme, Gassenhauer, S. 59.

Du bist verrückt, mein Kind,
du mußt nach Berlin,
(mußt nach Plötzensee),
wo die Verrückten sind,
da jehörst de hin.

Meyer/Mauermann, Nr. 202, Nr. 266. Ebenfalls aufgezeichnet von O. Glaser, Berlin 1883, Nr. 358b A 115 195.

Vgl. Böhme, Gassenhauer, S. 59: »Dein flotten Marsch ›Vorwärts mit frischem Mut‹ aus der Operette ›Fatinitza‹ von Suppé setzte man flugs die geflügelten Worte unter ›Du bist verrückt‹... Das damals erwachte Streben Berlins nach großstädtischem Ruhm bezeichnet die Eifersucht anderer Städte als Größenwahn...«

Bei Tappert V 46 Hinweis auf Couplet von Paul Hübner, Musik von A. Conradi mit Refrain »Hör, du bist verrückt mein Kind«. »Jünger als dieses Couplet ist der Volkssingsang nach Melodien aus Fatinitza (1878 en vogue).«

Im Berliner Gassenhauer sind der Name der Reichshauptstadt mit dem des vorstädtischen Gefängnisses Plötzensee austauschbar. Zumeist blieben Melodieaufzeichnungen aus späterer Zeit enthalten, die Melismen und Sprungintervalle der Vorlage einebnen.

Weitere Varianten siehe Wehrhan, Nr. 2036–2039.

92. Mutter, der Mann mit dem Koks ist da

Vorlage: K. Millöcker, Gasparone (1884),
Walzerlied »Er soll dein Herr sein«

(1) Frühe Volkstexte

a)

Mutter, der Mann mit dem Coaks is da
Junge, halts Maul, ich weiß es ja.
Hab ich denn Geld? Hast du denn Geld?
Wer hat denn den Mann mit dem Coaks bestellt?
Ach lieber Coaksmann, ich habe kein Moos!
Aber Madameken, det kost't ja blos
'ne halbe Mark
So'n bischen Quark
hab'n sie nich,
det find ich stark.
Thun sie denn nicht borgen?
Ne, borgen macht Sorgen
Borgen kann ich nich,
thu ich nich, will ich nich,
Borgen is mir ganz fürchterlich.

Februar 1886, Tappert, Nachlaß V 112.

b)

Mutter, der Mann mit dem Koks ist da!
Stille doch, Junge, ick weeß et ja!
Haste denn Jeld? Ick hab' keen Jeld.
Wer hat denn den Mann mit den Koks bestellt.

Feuilleton von J. Stinde, Nationalzeitung März 1886.

c)

Mutter, der Mann mit den Koks is da!
Junge, halt Schnauze, ick seh et ja!
Ick hab keen Jeld, du hast keen Jeld;
Wer hat denn den Mann mit'n Koks bestellt?

Meyer/Mauermann, Nr. 298.

d)

»Mutter, der Mann mit den Koks ist da!«
»Junge, sei stille, det weeß ick ja !«
»Hast du denn Jeld?«
»Ick hab kein Jeld!«
»Wer hat denn den Mann mit dem Koks bestellt?«

Sammlung O. Glaser, Berlin, Nr. 46, J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114941.

(2) Umdichtungen zum Couplet

Am 4. April 1886 wurde im Luisenstädtischen Theater zu Berlin eine große Gesangsposse »Der Mann mit dem Coaks oder Das weinende Berlin« von W. Dalatkiewitz und O. Mylius aufgeführt. Etwa gleichzeitig erschienen Couplets, die den Volkstext weiterführen (vielleicht schon an ein Couplet der siebziger Jahre anknüpfend):

a)

Neuester Berliner Couplet-Scherz
nach der Melodie des »Gasparone-Walzer« zu singen

Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da!
Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da!
Wer hat's bestellt? Ich hab kein Geld.
Tönt's von Berlin bis Illyrien!
Coaksmann, o warte, Du kriegst Dein Moos,
Wie'n kaltes Bad
Sind zwanzig Grad,
's ist das reine Sibirien! usf.

Dritte Auflage, Verlag von Eduard Bloch in Berlin.

b)

Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da.
Couplet (Melodie: »Er soll dein Herr sein«)

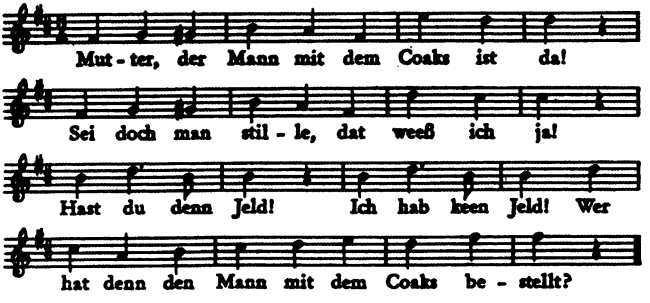
Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da,
Still, dummer Junge, das weiß ich ja,
Hab nichts bestellt und heut kein Geld,
Komm'n Sie Morgen man wieder!
Mutter, der Coaksmann, er pumpt Dir ja,

Junge, sprich leise, sonst hört es da
Hier jeder Lump,
Daß ich Coaks pump',
's braucht nicht jeder zu wissen! usw.

Berliner Couplets, Nr. 71, Oscar Linderer's Theater-Buchhandlung.

(3) Melodiefassungen

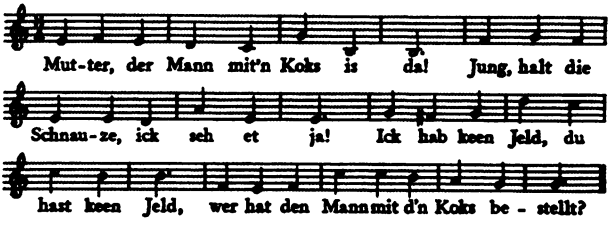
a)



Böhme, Gassenhauer, S. 59.

b)

(Eingeebnete Variante)



Koepp/Cleff, S. 88. Vgl. auch Wehrhan, Nr. 2936.

93. Reklamelied

Melodie »Stoßt an und trinkt Champagnerwein« aus »Wiener Blut« von J. Strauß*

Die besten Stiefel in der Welt,
Die gibts bei Spier und Rosenfeld,

Bei Rosenfeld und Spier,
Schloßfreiheit Nummer vier!

Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 128. Sangesort: Berlin 1883, eingesandt durch J. Koepp, 10.11.29, Märkisches Archiv DVA A 115001.

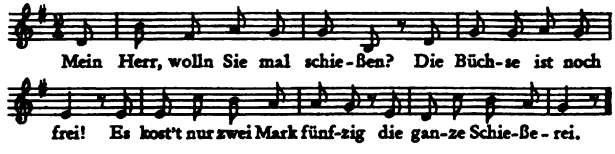
* Vielleicht irrtümlich für »Stoßt an und huldigt im Verein…«, aus der »Fledermaus«

Reklamegedicht

Die schönsten Stiefel in der Welt,
Die gibts bei Spier und Rosenfeld,
Bei Rosenfeld und Spier
An der Stechbahn Nr. vier.
Ist einmal 'ne Naht entzwei,
Kommt sogleich der Spier herbei,
Und ist 'ne Sohle los,
Rosenfeld macht sie famos.

F. Redlich, in: Mitteilungen des Ver. f. d. Gesch. Berlins 52 (1935), S. 99 A 16. Vgl. »Das schönste Leben auf der Welt«, Kutscher, Das richtige Soldatenlied, S. 19/20; Schuhmacher, Nr. 63.

94. Schützenliesel



Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 303 (Melodie am 19.10.29 von J. Koepp); Sangesort: Berlin 1906. Märkisches Archiv DVA A 115137.

Parodie zu: »Als Bub da war ich Stallbursch«, Wiener Fiakerlied von Gustav Pick. Umrhythmisierung der Verlage in Geradtakt.

95. Auguste die bewußte oder Knackwurstlied
(Melodie: »Viel Malör ist mir im Leben«, aus: »Kyritz-Pyritz«)

Als ich achtzehnhundertsiebzig
Bin nach Frankreich einmarschiert,
Hat die Juste, die bewußte,
Mir ein Butterbrot geschmiert.
Und sie schmierte mir 'ne Stulle

Und belegte sie mit Speck,
Und nach achtundvierzig Stunden
Lag Napoljum schon im Dreck.
Napoljum, du Schustergeselle,
Du saßest so fest auf deinem Thron,
In Italien, da warest du so helle,
Bei Sedan bekamst du deinen Lohn.

Lied der Potsdamer Harfenjule, 1880; Sammlung O. Glaser, Potsdam, Nr. 62, durch J. Koepp eingesandt, Märkisches Archiv DVA A 114956.

Angebliche Vorlage Couplet des Bäckermeisters Rux »Viel Malör ist mir im Leben mit der Liebe arriviert«, aus der Posse »Kyritz-Pyritz« von H. Wilken (1880), Musik von G. Michaelis (nicht auffindbar). Vgl. Melodie des Couplets »Musizierend zog das Militär« von A. Conradi (Norddt. Couplets, Nr. 13).

Varianten

Als ich achtzehnhundertsiebzig
Bin nach Frankreich einmarschiert,
Hat Napoljum
Mit Petroljum
Sich die Stiebeln injeschmiert.

Als ich anno sechsundsechzig
Bin nach Östreich einmarschiert,
Hat de Juste,
Die bewußte,
Mir ein Butterbrot jeschmiert.

Meyer/Mauermann, Nr. 255 und 256, S. 221.

Vergleiche

»...Laut gröhlten sie (die Maurer) mit weinrauher Stimme:

Als ich achtzehnhundertsiebzig
Bin nach Frankreich einmarschiert,
Hat Napoljum mit Petroljum
Sich die Stiebeln injeschmiert!«

Clara Viebig: »Vor den Toren«, Berlin 1910, S. 119.

Vor mehr als einem halben Jahrhundert sangen wir Berliner Jören einen Gassenhauer, nach dessen Rhythmus man auf einem Bein tanzen mußte.

Als Napoljonn Bonaparte
einst in Rixdorf inmarschiert,
hat ihm Juste, die bewußte
jleich ein Butterbrot jeschmiert.
Und denn jab se ihm 'nen Kümmel
und der schmeckte ihm nach mehr
und dann schenkt se ihm 'nen Sechser,
und da freuta sich so sehr.

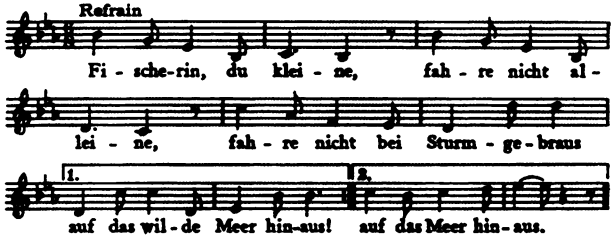
Inge K., Berlain W 8, BZ am Abend 21. 3. 1959.

Belege: C. Müller, in: Zschr. d. Ver. f. Volkskunde 15 (1905), S. 278, Nr. 47; A. Kutscher, Das richtige Soldatenlied, S. 6; W. Kohlschmidt, Das deutsche Soldatenlied, Nr. 143; W. Schuhmacher, S. 39, Verz. Nr. 15, K. Wehrhan, Nr. 1357 (mit Weise). Singfassungen im DVA, z.B. A 113052 (Pommern), A 141771 (Thüringen), A 153177 (Oldenburg) mit geringen Differenzen.

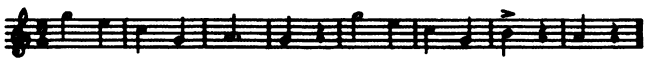
96. Fischerin, du kleine (große)

Vorlage: Das kleine Fischermädchen aus der Operette »Incognito« (1886)

Text und Musik von L. Waldmann (1840–1919)



»Ein höchst peinigender, fast unvertilgbar erscheinender Kobold regierte seit Frühjahr 1886 in Berlin und bald in anderen Städten Deutschlands, das war ›die kleine Fischerin …‹, der von tausend und aber tausend Lippen der Not zugepfiffen und zugesungen wurde…«



»Nachdem die aufdringliche Melodie von Straßen und Höfen, vom Leierkasten und aus den Zimmern am Klavier über ein halbes Jahrzehnt widerhallte und von manchem Hörer verwünscht worden, ist sie zu Anfang der neunziger Jahre endlich zur Ruhe gelangt...« Böhme, Gassenhauer, S. 81.

Bei Tappert V 58, Angaben über den Absatz des Walzerliedes: im Jahre 1886 2500 Exemplare, im Jahre 1887 102 000 Exemplare, 1888 33 000 Exemplare gedruckt. Vgl. zum Lied auch Challier, S. 1494; Friedländer 18. Jh., II, S. 177; Treichel, Nr. 114[28]; Stockmann, Nr. 249.

Parodie

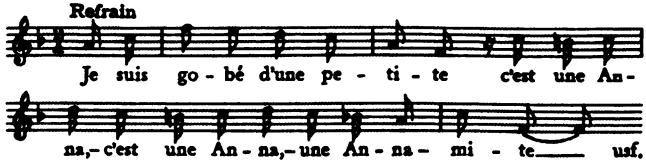
Fischerin du jroße,
Fall nich in die Sooße,
Fall nich in den Mostrichtopp,
Sonst kriechst du'n Katzenkopp.

Meyer/Mauermann, Nr. 269, S. 222.

97. Meine Frau, die ißt gern Sülze

Vorlage: Petite Tonkinoise

Paroles de G. Villard et Christiné — Musique de V. Scotto



Auf diese Weise gesungen:

Meine Frau, die ißt gern Sülze,
Wenn se keene het und keene kricht,
Dann brüllt se.

Meyer/Mauermann, Nr. 293, S. 224.

Mein liebes Fräulein Backhaus,
Sie sehen ja so spack aus.

Ebenda, Nr. 223, S. 218.

5. Parodien auf Unterhaltungsstücke

98. Texte zu klassisch-romantischen Instrumentalstücken

Franz Schubert, »Unvollendete Sinfonie« 1. Satz, Seitenthema

Frieda,
Wo kommste her,
Wo gehste hin,
Wann kommste wieda?

Nach verschiedenen Überlieferungsträgern.

Ida,
Wann jehste weg,
Wo jehste hin,
Wenn kommste wieda?

Meyer/Mauermann, S. 242.

Fryderyk Chopin, Sonate b-Moll, Trauermarsch

Er ißt nun keine Austern mehr,
Trinkt auch keinen Champagner mehr.

»Dem Trio von Chopins Trauermarsch hat die gemeine Menge einen ziemlich sozialistisch gefärbten Text unterlegt, den man Ende der 70er Jahre seitwärts von großen Leichenkondukten halblaut singen hörte, wenn dieser Marsch geblasen wurde.«

Böhme, Gassenhauer, S. 80.

Parodie auf [Henry Ghys] Air composé par le Roi Louis XIII: »Keinen Tropfen trinkt das Huhn«, siehe Text S. 135f.

99. Gregy-Lied »Die Witwe Quinche«

(1) Textfragmente

»Einen abscheulichen Gassenhauer veranlaßte 1865 der Mord des Berliner Sprachlehrers Gregy. An der Missetat waren beteiligt: die Witwe Quinche und Marie Fischer. Ob das Gregy-Lied gedruckt worden ist, kann ich nicht sagen. Im Gedächtnis blieb mir der Anfang:

Die Witwe Quinche, die im Leb'n
Mit Schande aß ihr Brot,
An der so viele Makel kleb'n,
Sie schlug den Gregy tot. Juchhe!

Die beiden Mörderinnen hatten den Körper ihres Opfers in eine Kiste gezwängt, darauf bezog sich eine Stelle aus der zweiten Strophe*.

Mit de Beene strampeln is hier nich;
Ruhe ist die erste Bürgerpflicht.

Die dritte Strophe war der ›Marie‹ gewidmet. Diesen Teil konnte man auch, ohne jeden Zusammenhang mit dem Gregy-Morde, anderweitig hören:

Das größte Portmonnä
Hat Ladewig, hat Ladewig;
Die Bügel sind anzwee
Det schadet nich, det schadet nich!

Der musikalische Teil des Gregy-Liedes war kombiniert aus zwei verschiedenen Kompositionen: Batty-Polka (eigentlich Veteranen-Polka) von Josef Vollmár und Hänsel-und-Gretel-Polka von Carl Faust.«

Tappert, Gassenhauer, S. 808.

*Der Nachlaß Tapperts, der die zugrunde liegenden Musikstücke enthält, fügt den genannten Versen noch einen (zur zweiten Strophe gehörigen?) Splitter bei:

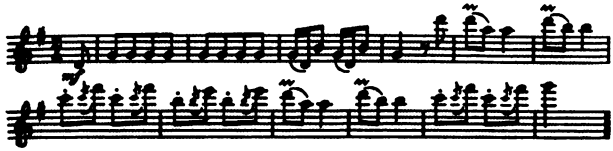
Zur blutgen Harmonie
Da ging die Fischer nie ...

Tappert, V 69.

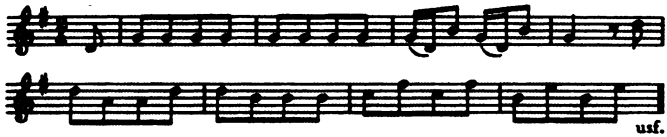
(2) Melodiebestandteile

»...Wer entsinnt sich nicht des Gregy-Liedes, welches 1865 in Berlin entstand und binnen wenigen Wochen mit der üblichen Passion, aber größtentheils mit unsagbaren Texten, überall gesungen wurde? Die Melodie ist zusammengesetzt aus Introduction und erstem Theile der Batty-Polka von Vollmár und der Liesel- und Gretel-Polka von Faust (erster Theil und Trio). Ich gebe nachstehend die einzelnen Bausteine:

1. Batty-Polka
von Josef Vollmár

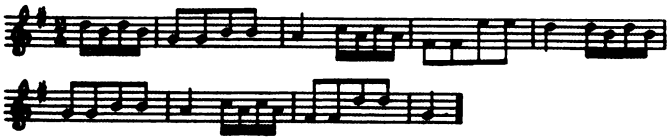


Umbildung durch das Volk:



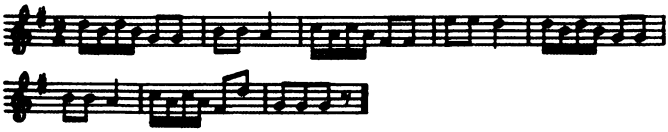
Varianten, um den unbequemen Tritonus c-fis zu umgehen:

2. Liesel- und Gretel-Polka
von C. Faust, op. 112.

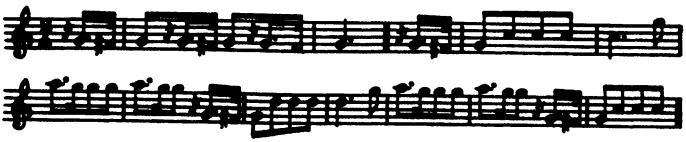


[Vgl. Kinderlied »Billewillewill mein Mann ist krank«, Lewalter/Schläger, Nr. 31, Anm. S. 280. Zusatz des Verfassers.]

Durch Verschiebung der Takttheile wurde der widerhaarige 4/16–Auftakt beseitigt:

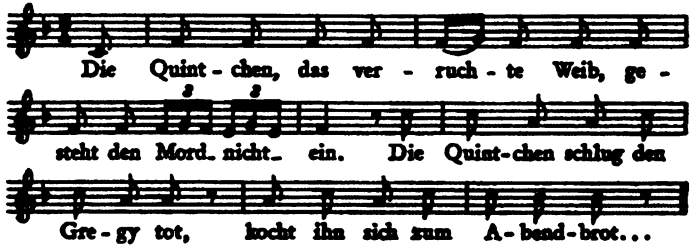


3. Trio aus derselben Polka:



W. Tappert, Wandernde Melodien, 2. Aufl., Berlin 1890, S. 49–51.

(3) Variante der ersten Strophe als »Quintchenpolka«



»Quintchenpolka. Lied auf einen Mord aus den 70er Jahren. Gehört in Berlin 1896.« Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 257, Melodie am 19.10.29 von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 104.

(4) Schlußstrophe

Det jrößte Portmanee
hat Ladewig, hat Ladewig,
der Bügel is inzwee,
det schad ja nich, det schad ja nich.

(Komische Gerichts-Szene, Nr. 15)

Meyer/Mauermann, Nr. 262, S. 222.

Zeitgenössische Umformung zum »Portemonnaie-Couplet«
Melodie Liesel-und-Gretel-Polka

Eigenthümlich ist es in der Welt
Heut zu Tage um das Geld bestellt,
Trägt man nur 'nen neuen Rock einmal,
Ruft alle Welt gleich mit Scandal:
Das jrößte Portemonnaie hat Ladewig, hat Ladewig,
Das jrößte Portemonnaie ... usf.

In: »Das jröste Portemonnaie hat Ladewig«, von Martin Böhm. Komische Gerichtsszenen, Nr. 15 (1866). Ed. Bloch, F. Lassers Buchhandlung.

Nachleben im Volksmund, z.B. in Sachsen:

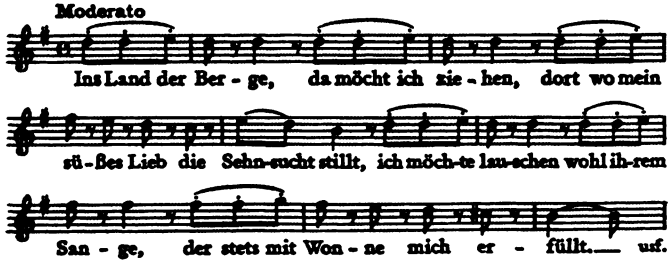
Wer hat das scheenste Bortmonné?
Der Ludewig, der Ludewig,
Das taugt ja nischt, das taugt ja nischt,
Das is ja ganz entzwe.

Nebst Variante. Dähnhardt, Nr. 124.

So instruktiv bei Tappert die Melodie des Gassenhauers aus Kontamination zweier Salonstücke der Zeit abgeleitet wird, so bietet er dennoch keine Unterlegung der Texte, die er anderenorts fragmentarisch referiert. Aus der stark umgesungenen »Quintchenpolka« einer späteren Berliner Niederschrift läßt sich die Textierung der ersten Strophe annäherungsweise vornehmen, die der (bruchstückhaft erhaltenen) zweiten bereitet wie die der selbständig begegnenden, quasi als »geflügeltes Wort« nachlebenden dritten, kaum Schwierigkeit. Vgl. Abhandlung, unten S. 187f.

100. Des Nachts um zwölfe

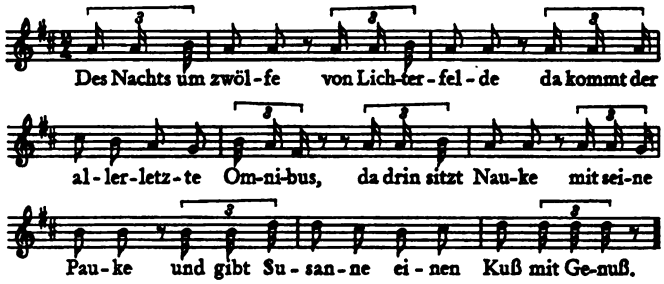
Vorlage: Heimliche Liebe – Gavotte von Joh. Resch op. 100
(Nachträglicher Text von Emil Neumann)



Vgl. Tappert, V 72.

Mit freier Fortspinnung des Anfangsteils: Refrain der Chansonette »Das ist die heimliche Liebe« von O. Mylius und F. Jaeger. Norddeutsche Couplets, Nr. 105, dessen Text auch vom Volk übernommen wurde: »Das ist die Liebe, die heimliche Liebe, von der kein andrer Mensch was willen darf« (vgl. Koepp, Märkisches Archiv DVA 115174).

(2) Berliner Parodien



Der Lumpensammler (Melodie: Das macht die Liebe). Potsdam 1884. Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam, Nr. 339, Melodie am 9.11.29 notiert von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 173. Abweichende Melodie bei Koepp/Cleff, S. 11.

Textvarianten:

a)

Des Nachts um zwölfe
Aus Lichterfelde
Da kommt der große, große Omnibum.
Darauf sitzt Nauke
Mit seiner Pauke,
Und diese Pauke macht bumbum.

(Hierbei von allen Anwesenden mit der Faust zwei Schläge auf den Tisch.)

Berlinisches Liederbuch, Sorau 1891, Nr. 117, S. 151 (abgedruckt Goertz, S. 51).

b)

In Lichterfelde
des Nachts um zwölfe,
da fährt der letzte griene Omnibus,
da sitzt der Nauke
mit seiner Pauke
und gibt der Jule einen Kuß.

Von Frau Major a.D. Rosenbaum in Frankfurt a.O., am 16.6.29 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 105 475.

c)
Des Nachts um zwölfe

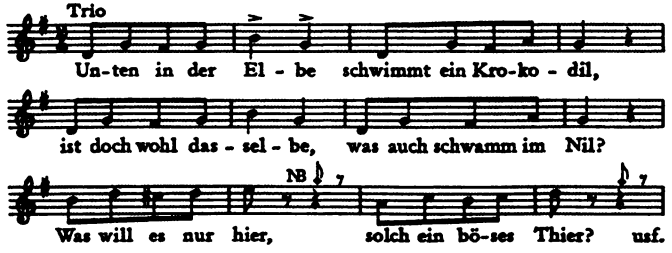
Von Lichterfelde
Da fährt der letzte, letzte Omnibus
Darin sitzt Nauke
Mit seiner Pauke
Und gibt Karline eenen Kuß.
Mitgeteilt von Frau Schulz, Karolinenhof.

Zweideutig-zotige Textierungen (Wer hat den größten, wer hat den größten ... Mann der Welt gesehn« usf.) bei Tappert, V 72. Weitere Parodien: »Wir ha'n kein Arbeit«: Meyer, Anstichlieder, Nr. 166, Wehrhan, Nr. 2740; »Wenn ich dich kriege«: Wehrhan, Nr. 1068; »Dort steit 'ne Schutzmann«: Mies, Karnevalslied, S. 279.

101. Krokodilmarsch »Unten in der Elbe«

(Helgoländer Tanz »Auf der grünen Wiese«)
Vorlage: Ein flotter Studio

Marsch-Polka von Philipp Fahrbach jun., op. 252. Text von Carl Lorens (Wien)



NB ( ) »Hier wird nach dem Takt mit mehreren Stöcken auf den Tisch geschlagen«!

Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin, Nr. 153918. Mit unterlegtem Text später als »Krokodil-Marsch« betitelt, Tappert V 110.

Zur Herkunft: »Nachdem Helgoland 1891 an Deutschland gekommen, wollte man zur Unterhaltung auch einen zeitgemäßen *Helgoländer Tanz* haben und mitsingen. Er war bald gefunden in dem Reime:

»Auf der grünen Wiese
hab ich sie gefragt:
›Liebst du mir, Luise?‹
›Ja‹ hat sie gesagt ...«

Doch ist weder Text noch Musik helgoländisch. Die Worte sind in Berlin gemacht und die *Melodie?* Sie ist dem Trio eines Marsches von Fahrbach entlehnt, betitelt ›*flotte Burschc*‹ [sic!] nach den in Wien für Studenten schon untergelegten Worten. Der Marsch kam nach Berlin, und hier wurden ihm verschiedene andere Texte angepaßt: der eben genannte, aber auch ein satyrischer, auf das 1890 in Berlin ausgestellte Krokodil, das angeblich vom Nil her nach Hamburg geschwommen sein sollte; dieser Text hieß:

›Da unten in der Elbe
schwimmt ein Krokodil,
es ist genau dasselbe,
das einst schwamm im Nil.‹

Mit der Bezeichnung *Krokodil-Marsch* hörte ich noch 1892 im Musikladen das Stück verlangen.«

Böhme, Gassenhauer, S. 82. Vgl. auch Tappert, Gassenhauer, S. 810. Zur Verbreitung Derselbe, in: Kleines Journal, 21.7.1890, »vom Militär auf Exerzierplätzen gespielt, in zahlreichen Ausgaben und hohen Auflagen erschienen. Im Frühjahr 1890 von aller Welt gesungen, gepfiffen und getanzt.«

Berliner Textierungen

a)

Mitten auf der Elbe
schwimmt ein Krokodil,
wackelt mit dem Schwanze,
weiß nicht, was es will,
Bitte, jehn Sie rechts
und bitte, jehn Sie links,
denn so'n Krokodil
is'n jefährlich Dings.

(Entstanden infolge einer »Ente«, nach der aus einer Menagerie in Hamburg ein Krokodil entkommen war.)

Meyer/Mauermann, Nr. 297, S. 224.

b)

Auf der Vogelwiese
hab ich sie gefragt,
wie ihr Schatz wohl hieße,
hat sie mir gesagt:

»Ei, mein Schatz heißt Fritze!
Fritze, meiner Treu!
Fritze mit der Mütze!
Ist das Ihnen neu?«

Meyer/Mauermann, Nr. 257, S. 221.

Wiedergabe der beiden Texte »Auf der grünen Wiese«, »Drunten an der Elbe« mit Varianten: Wehrhan, S. 189, Nr. 2881 ff., und S. 191, Nr. 2896.

c)

Andere Varianten

Droschkenkutscher Wiese
sitzt auf seinem Bock,
kitzelt seine Liese
mit dem Peitschenstock.

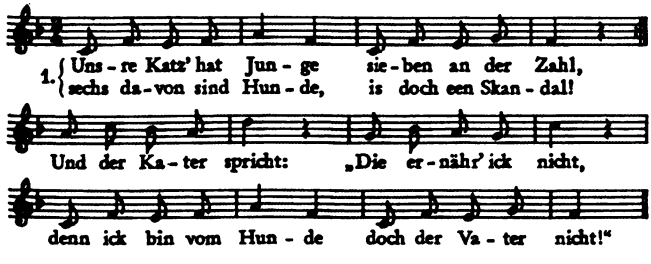
Meyer/Mauermann, Nr. 265, S. 222.

Vater, die Lowise
hat der Franz gefragt,
ob sie ihn noch liebe,
hat se ja gesagt.

(Angeblich aus einem komischen Duett von Schäffer, »Der Spaziergang«, um 1845.)
Meyer/Mauermann, Nr. 305, S. 225.

d)

Auf die gleiche Melodie gesungen
Uns're Katz hat Junge

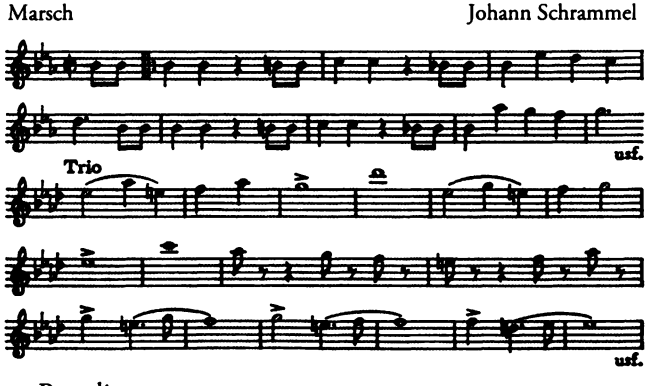


2. Unsre Katz hat Junge,
sieben an der Zahl.
Sechs davon sind Kater,
is det een Skandal!
Und der Kater spricht:
»Die ernähr ick nicht!«
Wie kann er det sagen?
Is doch seine Pflicht!

Sammlung O. Glaser, Nr. 3, Berlin 1900, Melodie aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114902; Varianten A 115228, A 115227. Abdruck: Koepp/Cleff, S. 59, Kilometerstein, S. 110. Vgl. J. Meyer, Anstichlieder, Nr. 144; Lewalter/Schläger, Nr. 712: dazu S. 393f.

102. Herr Hauptmann

Vorlage: Wien bleibt Wien



Berliner Parodie

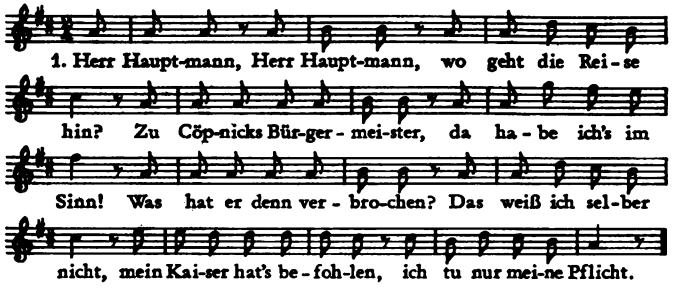
Herr Leutnant, Herr Leutnant,
wat macht'n Ihre Frau?
Sie wäscht sich nich,
sie kämmt sich nich,
sie is schon alt und grau
(sie is ne olle Sau).

Potsdam 1890, O. Glaser, J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 128315.

Bei Lewalter/Schläger, Anm. zu Nr. 716 »'ne ganze kleine Frau«. Hinweise auf den Eingang »Napoleon, was macht denn deine Frau?« (so Böhme, Kinderlied I, Nr. 282 und anderwärts) mit anderem Eingangswort als Waschreim: C. Schumann, Volks- und Kinderreime aus Lübeck 270 (stark verändert Dänhardt, I, 121), als Spottreim Wegener, 843 u. a. Vgl. auch Wehrhan, Nr. 2434.

Variante auf die Affäre des Hauptmanns von Köpenick (1906)

Herr Hauptmann, Herr Hauptmann



»Anfang eines Liedes, das 1906 auf Postkarten verbreitet war. Sängerin kannte nur noch diese Strophe. Die Melodie gehörte zu dem Schlager ›Wien bleibt Wien‹, der vor dem Krieg sehr beliebt war. Es wurde auch folgender Text dazu gesungen:

Herr Hauptmann, Herr Hauptmann,
was macht denn Ihre Frau?
Herr Leutnant, Herr Leutnant,
das weiß ich nicht genau.«

Sammlung O. Glaser (Berlin), aufgezeichnet von J. Koepp am 8.6.31, Märkisches Archiv DVA A 140384.

Weitere Textierungen, Melodie: »Wien bleibt Wien« von J. Schrammel

Herr Schaffner, Herr Schaffner,
was haben Sie getan.
Sie haben mich nach Berlin gebracht,
ich wollt' nach Amsterdam.
Bringen Sie mich bitte
sofort wieder zurück.
Denn hier in Berlin
da habe ich gar kein Glück.

Frau Martha Reichelt, Bestensee, Altersheim (1960). Nach Frau Johanna Kranz, ebenda, um 1895 in Berlin verbreitet.

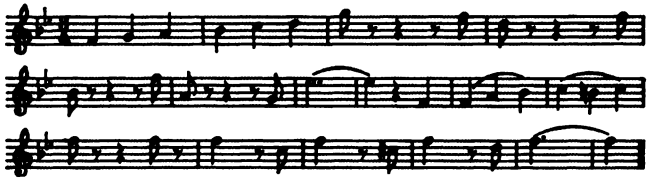
Text zum Trio

Daß du mich liebst,
das weiß ich,
auf deine Liebe
pfeif (scheiß) ich.
Frech ist der Bengel,
aber Geld hat er nicht.
Drum schickt er seine Frida
wohl abends auf den Strich.

Mündliche Überlieferung (Worte anscheinend zunächst auf Refrain des Blumenwalzerliedes aus der Posse »Berliner Vollblut« von J. Einödshofer gesungen).

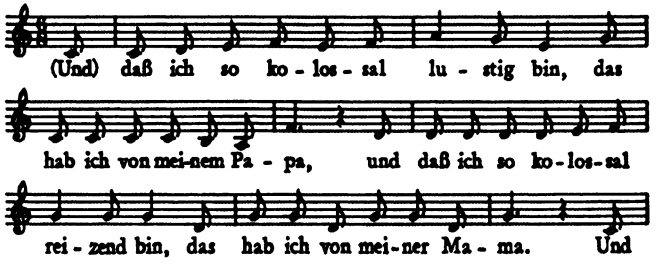
103. (Und) daß ich so kolossal lustig bin

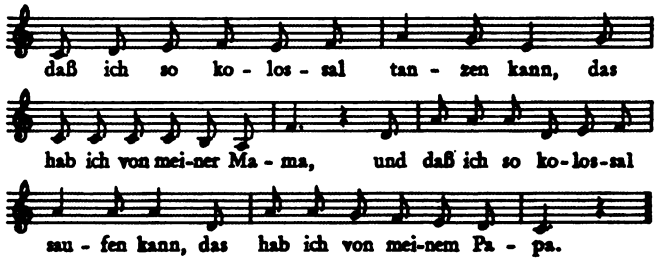
(1) Vorlage
Robert Vollstedt
Lustige-Brüder-Walzer



In: Beliebte Klänge, 28 Moderne Tanz- und Salonstücke bekannter Componisten, Globus-Verlag, Berlin O., S. 69ff.

(2) Parodie
(Und) daß ich so kolossal lustig bin
Melodie: Lustige Brüder





Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 125 (Melodie am 19. 10. 29 von J. Koepp). Sangesort: Berlin 1895. Märkisches Archiv DVA A114998.

104. Wenn meine Frau mich ärgern (nicht hören) will

Wenn meine Frau nich hören will,
Dann weeß ick, wat ick du:
Ick steck se in 'n Habersack
Und bind'n oben zu.

Und wenn se dann noch bitten dud.
Ach lieber Mann mach uff!
Denn bind' ick'n noch fester zu
Und setz mir oben druff!

Melodie: Ein Römer stand in finstrer Nacht ... [vgl. Hoffmann/Prahl, Nr. 336, wohl versehentlich angegeben].

Potsdam 1888. Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam, Berlin, Nr. 335. Eingesandt durch J. Koepp, 3. 12. 29, Märkisches Archiv DVA A 115169.

Wenn meine Frau mich ärgern will,
Dann weiß ich, was ich thu,
Ich steck sie in den Habersack
Und bind' ihn oben zu.

Und wenn sie dann noch bitten thut
Ach lieber Mann, mach auf –
Dann nehm ich einen großen Stock
Und hau' noch oben drauf.

Frömmel, 2, Nr. 131. Vgl. Wehrhan, Nr. 1777ff. (Melodie: »Fuchs, du hast die Gans gestohlen«); Stockmann, Nr. 623 (Melodie: »Wenn hier ein Pott«).
Vorlage: Der kreuzfidele Kupferschmied, Marsch von C. Peter (Trio); als Volkstanz: Oetke, Nr. 123; vgl. Mies, Karnevalslied, S. 43, 112, 280.

6. Vorlagen nicht nachweisbar, teilweise Neubildungen

105. Nauke

a)

Wo is Nauke, wo is Nauke, wo is Nauke?
Weeß ich nich!

Potsdam, 1883. Stettiner Sänger.

b)

Nauke, Nauke,
wo is Nauke hin?
Nauke is in Friedrichshain,
is besoffen wie so'n Schwein.

Gassenhauer, Potsdam 1883.

Beide Stücke aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam-Berlin, Nr. 352a und b, eingesandt durch J. Koepp, 3. 12. 19, Märkisches Archiv DVA A 115 186 und 115 187.

106. Pietsch kommt

a)

Pietsch kommt, Pietsch kommt,
Pietsch is kreuzfidele.
Er hat'n kleenen Spitz in' Kopp,
Der sitzt 'n in de Kehle.

Meyer/Mauermann, Nr. 166, S. 215.

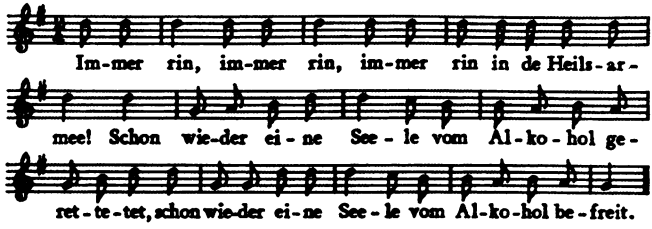
b)

Weg Jungs, Pietsch kommt,
Pietsch is kreuzfidele
Hat'n kleenen Spitz in'n Kopp,
Et kratzt ihm in de Kehle.

Bin heute Pietsch, bin morgen Pietsch,
Bin Pietsch alle Tage.
Un versauf in Kümmel mir
Allen Kummer alle Klage.

Mitgeteilt von Erna Henkel von Boltenstern im Berliner Lokalanzeiger vom 30. 4. 1924 nach Erzählung ihres 87jährigen Großvaters: Sprach- u. volksgesch. Untersuchungen von H. Kügler, in: Jb. f. brandenburgische Landesgeschichte 3 (1952), S. 30–32. Ausgestaltung zum Couplet-Text, in: Fünf schöne neue Lieder bei Trowitzsch u. Sohn (351). Das Erste. Weg Jungens! Pietsch kommt.

107. Immer rin in de Heilsarmee!

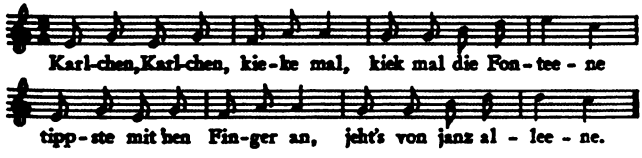


Spottlied auf die Heilsarmee aus der Vorkriegszeit. Berlin, aufgezeichnet von Heinz Schmidt, Märkisches Archiv DVA A 87 071.

Immer rin, immer rin in de Heilsarmee!
Macht viel Spaß un dut nich weh.

Meyer/Mauermann, Nr. 274, S. 222. Vgl. Stückrath, Nr. 2314a und b.

108. Karlchen, kicke mal



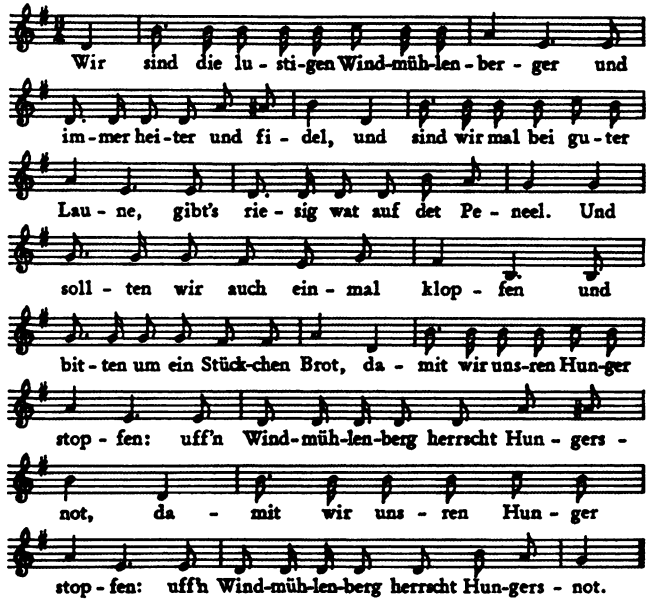
Schwarz/Reiflingen, Drehorgel, S. 8, Koepp/Cleff, S. 89.

Karleken, kiek doch mal,
Kiek mal die Fonteene!
Die brauchste nich zu drehn,
Die jeht von janz alleen.

(Kam in dieser Fassung auf in bezug auf die »Sodafontäne« bei Hermann Tietz, Leipziger Straße.)

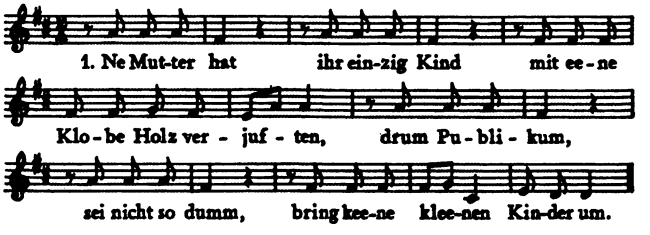
Meyer/Mauermann, Nr. 215, S. 218. Vgl. Wehrhan, Nr. 1647.

109. Windmühlenlied



Lied der Insassen des Asyls für Obdachlose in der Frübelstraße. Text und Melodie überliefert von Scharntke, in: Heinrich Herzberg »Der Windmühlenberg«. Beitrag zur Gesch. d. Bezirkes Prenzlauer Berg (Manuskript), 1963.

110. Ne Mutter hat ihr einzig Kind



2. Sie hat ihr Kind, ihr Kind hat sie
mit eene Jabel umjebrungen
(mit eene Bratwurscht dotjestochen).
Drum Publikum, sei nicht so dumm,
bring deine Kinder nich mit Jabeln um
(bring keene kleenen Kinder um).

Sammlung O. Glaser, Potsdam 1883, Nr. 97. Melodie aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114981.

vergleiche:

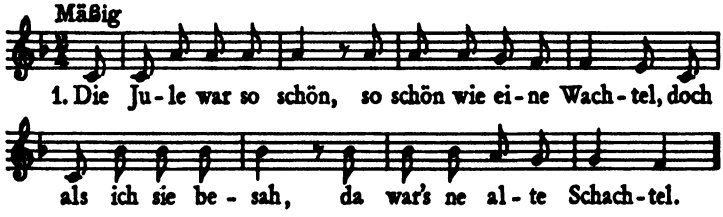
In Berlin, in Berlin
Hat 'ne Frau ihr Kind verjuften
Mit'ne Klobe Kien.

Meyer/Mauermann, Nr. 276, S. 222.

Sie hat ihr Kind, sie hat ihr Kind
mit einem Löffel todt geschossen.

Untertitel zur Darstellung eines Bänkelsängers auf Tableau der Dresdener Vogelwiese (1843?). Wiedergegeben in: Handbuch der Volkskunde, hg. W. Peßler, 2. Bd., o. J. u. o. S. 216/217.

111. Die Jule war so schön



2. Die Jule war so schön,
so schön wie weißer Käse,
doch als ich sie besah,
hat sie Pickel uff de Neese.

3. Die Jule war so schön,
so schön wie eine Nymphe;
doch als ich sie besah,
hat sie Löcher in die Strümpfe.

Potsdam 1885. Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam-Berlin, Nr. 377, Melodie am 9. 11. 29 von J. Koepp notiert, Märkisches Archiv DVA A 115210.

Mit weiteren Varianten im Volksmund z.B.

Die Jule war so schön,
So jung und auch so würzig,
Doch am 17. August
Da wurde sie neunundvierzig.

Vgl. »Julchen kam daher wie eine junge Wachtel«: Wehrhan, Nr. 1737.

112. Sonntags gibt es Hühnerbrüh

Sonntags gibt es Hühnerbrüh
Tantekin, mein Tantekin,
Und een Stück von't Hottehü,
Mein liebes Tantekin.

Refrain:

Wer gut leben will,
Geht bei seine Tante hin.

Wer keene Tante hat,
Der frißt sich bei sei'n Onkel satt.

Montags geht's in Saus und Braus
Nach der Hasenheide raus.

Dienstag ist ein schlechter Mann,
Da kommt der letzte Sechser ran.

Mittwoch ist die halbe Woch',
Da hat das Portemonnaie een Loch.

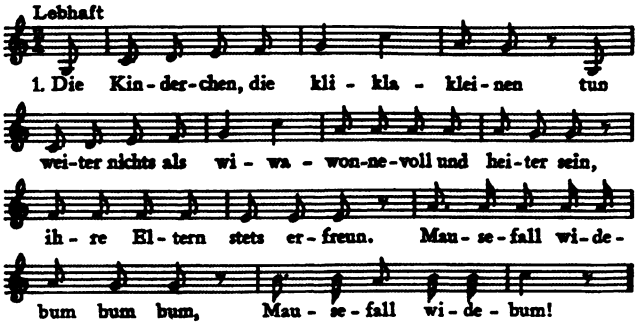
Donnerstag ist ein alter Bock,
Mutter versetzt den letzten Rock.

Freitag knurrt der Magen sehr.
Unser Kochtopp, der ist leer.

Sonnabends ist der Deibel los,
Vater kommt mit's große Los.

Vor 1910 gesungen, übermittelt durch Hans Kleye.

113. Die Kinderchen, die kli-kla-kleinen



2. Sie wachsen wie die I-A-Eichen
und stecken voller Stri-Stra-
strengem Ernst und großem Fleiß,
immer im Familienkreis! Mausefall ...

3. Die Mädchen aber, müßt ihr wissen,
die wollen immer ki-ka-
kochen lernen bei Mama,
Strümpfe stricken für Papa.

4. Die Herren Studenten sieht man laufen,
sie wollen wieder si-sa-
Selterswasser kaufen ein,
das soll gut für Studenten sein.

Hs. von Otto Glaser, Berlin 1931 (gesungen Berlin 1884, 1900). Melodie aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 128324. Abgedruckt mit veränderter Melodie und erweitertem Text Koepp/Cleff, S. 70f.

114. Necklied der Berliner auf Tempelhof

(1) Erste Niederschrift:

1. Was hab'n wir denn for'n Schuster
bei uns in Tempelhof?
Am Dage flickt er Stiebel und Schuh,
det Nachts klaut er das Leder zu,
oho, oho, bei uns in Tempelhof.

2. Was hab'n wir denn for'n Tischler
bei uns in Tempelhof?
Der Mann, der is zum Sterben dumm,
statt Leim nimmt er Petroleum,
oho, oho, bei uns in Tempelhof.
3. Was hab'n wir denn for'n Schlächter
bei uns in Tempelhof?
Der Kerl, der is een Hauptgenie,
macht Kalbskoteletts von Hottehüh,
oho, oho, bei uns in Tempelhof.
4. Was hab'n wir for'ne Feuerwehr
bei uns in Tempelhof?
Die Feuerwehr kommt anjerennt
und fragt: »Wo hat et denn jebrennt?«
Oho, oho, bei uns in Tempelhof!

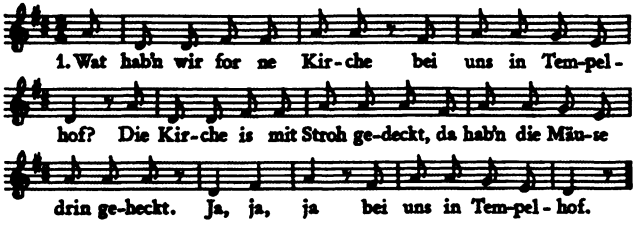
Löschhorn, in: Zeitschrift für den Deutschunterricht 13 (1899), S. 274.

Hinzufügung weiterer Strophen (durch H. Kügler):

5. Wat ham wa denn for'n Küsta
bei uns in Tempelhof?
Det Sonntags is er Organist,
in de Woche fährt er Pferdemist.
6. Wat ham wa denn for'n Fleischer
bei uns in Tempelhof?
Der Fleescher is'n dover Hund,
er füllt die Wurscht mit Kaffeegrund.
7. Wat ham wa for'ne Kirche
bei uns in Tempelhof?
Det Dach, det is mit Stroh jedeckt,
die Mäuse spielen drin Versteck.
8. Wat ham wa for'ne Orjel
bei uns in Tempelhof?
'ne Orjel, die is jarnich da
da spielt einer Mundharmonika.

Als Parallele zum Spottlied auf Neurode im Eulengebirge, das Joh. Bolte in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 35/36 (1925/26), S. 36f., mitteilte, führte H. Kügler ebenda S. 110f. die »Nationalhymne von Tempelhof« an in Ergänzung der von Löschhorn schon veröffentlichten weiteren Strophen, und zwar nach Volksmund vom Berliner Wedding. »Das Lied ist noch heute bekannt und enthält auch einige Strophen, die in dem auf Neurode vorkommen, einige andere entziehen sich wegen des äußerst zotigen Inhalts der Mitteilung.« Die Hinweise von Kügler bzw. Löschhorn auf Abkunft der Melodie von der Weise »Tarara Bumdera« (P. Lincke) und dem Volkslied von Herrn Schmidt beruhen auf Irrtum.

(2) Melodiefassung



2. Wat hab'n wir for'ne Kanzel
bei uns in Tempelhof?
Da führen keene Treppen ruff,
da zieht man 'n Pfaff en an de Neese ruff.

3. Wat hab'n wir for'ne Orgel
bei uns in Tempelhof?
Die Orgel, die ist gar nicht da,
da spielt man Mundharmonika.

4. Wat hab'n wir for'ne Schule
bei uns in Tempelhof?
Die Schule ist aus Lehm gebaut.
Die wackelt, wenn der Lehrer haut.

5. Wat hab'n wir for'n Küster
bei uns in Tempelhof?
Des Sonntags is er Organist,
in der Woche fährt er Pferdemist.

6. Wat hab'n wir for'n Schuster
bei uns in Tempelhof?

Der Schuster ist 'n böser Mann,
der klebt die Sohlen mit Spucke an.
(Der Schuster ist'n braver Mann,
der macht die Hacken vorne dran.
Der Schuster ist ein dummer Hund,
der macht die Hacken vorne rund.)

7. Wat hab'n wir for'n Schlächter
bei uns in Tempelhof?
Der Schlächter ist'n Schweinehund,
der stoppt die Wurst mit Kaffeegrund.
(Der Schlächter ist am Tage faul,
des Nachts macht er die Wurst vom Gaul.)
8. Wat hab'n wir for'n Barbierer
bei uns in Tempelhof?
Der spuckt die Leute ins Gesicht,
da braucht er keene Seefe nich.
9. Wat hab'n wir for'ne Milchfrau
bei uns in Tempelhof?
Hat mal die Milchfrau große Lust,
denn gibt sie de Leute ihre Brust.
10. Wat hab'n wir for'n Maurer
bei uns in Tempelhof?
Der schiebt die Steine hin und her
und denkt: Wenn't bloß erst sechse wär'!
11. Wat hab'n wir for'ne Feuerwehr
bei uns in Tempelhof?
Die kommt erst immer angerannt,
wenn allens schon ist abgebrannt.
12. Wat hab'n wir for'n Schutzmann
bei uns in Tempelhof?
Der Schutzmann mit'n Käsemesser
sieht aus wie'n halber Menschenfresser.

13. Wat hab'n wir for'n Kaufmann
bei uns in Tempelhof?
Der Kaufmann ist'n dummes Aas,
der gibt den Leuten Schweinefraß.

14. Wat hab'n wir for'n Bäcker
bei uns in Tempelhof.
Der Bäcker beißt die Schrippen an
und sagt, das Ende war nicht dran.

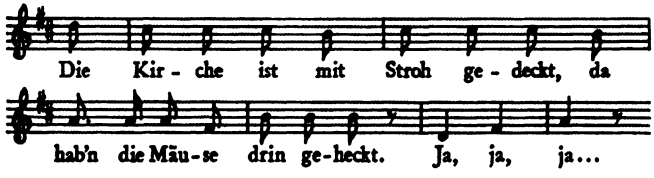
Zum Tempelhoflied

Der Maurer ist ein doover Mann
der fängt das Haus von oben an.

Der Bäcker ist ein großes Schwein,
der rührt den Teig mit Seeche ein.

Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 294, Melodie am 19. 10. 29 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 131, Sangesort: Berlin 1898 zuerst gehört. Vgl. Lieder des Handwerkerspottes wie »Was braucht man auf dem Bauerndorf«; Lit. bei L. Röhrich und R. W. Brednich, Deutsche Volkslieder, Band II, Düsseldorf 1967, S. 257 (zu Nr. 25).

Statt der zweiten Melodiezeile später gesungen



(3) Weitere Textfassungen

1. Was ham wir für 'ne Feuerwehr
bei uns in Tempelhof?
Das Feuer ist schon abgebrannt!
(Die Feuerwehr kommt angerannt!)
Hohiho! Bei uns in Tempelhof!

2. Was haben wir für'n Bäcker
bei uns in Tempelhof?
Der Bäcker ist ein großes Schwein,

der tritt den Teig mit de Beene ein!
Ho ...

3. Was haben wir für'n Fleischer
bei uns in Tempelhof?
Der Fleischer ist ein Schweinehund,
der gibt ¾ auf ein Pfund!

4. Was ham wir für'n Balbutzen
bei uns in Tempelhof!
Der spuckt die Leute ins Gesicht,
da braucht er keene Seefe nicht!

5. Was ham wir für'n Butiker
bei uns in Tempelhof!
Der schmeißt die Leute alle raus
und sauft den Schnaps alleene aus.

Material aus dem Nachlaß der Volksliedsammler stud. phil. Brügmann und Dr. phil. Rittinghaus. Eingegangen 1915, Märkisches Archiv DVA A 41 471.

(4) Einzelstrophe

Wat ham wir for'n Kantor
bei uns in Tempelhof?
Des Sonntags ist er Organist,
des Montags fährt er Ferdemist,
Ja, ja, ja, bei uns in Tempelhof!

Meyer/Mauermann, Nr. 296, S. 224.

Vgl. Lied vom armen Dorfschulmeisterlein

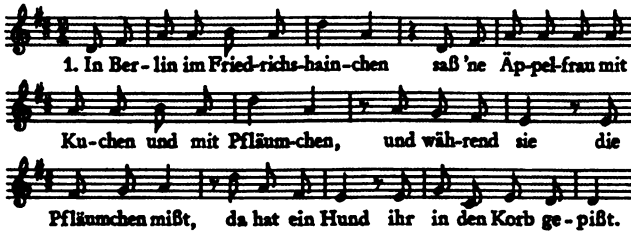
Des Sonntags ist er Organist,
des Montags fährt er seinen Mist,
des Dienstags hütet er die Schwein –
das arme Dorfschulmeisterlein.

Leipziger Commersbuch 1869, Nr. 282, Wegener, Nr. 834 u. a., siehe die Nachweise bei Meier KiV, Nr. 421 (Beginn: Fragstu etwa mein lieber Christ).

Zum Tempelhoflied: vgl. auch Wehrhan, Nr. 2956–57; einzelne Verse abgedruckt bei Koepp/Cleff, S. 72. Als Prototyp des Gerüststrophenliedes Berliner Pendant zum niederdeutschen Lied vom »Pastor und sine Kauh« (über 600 Strophen im Umlauf!).

115. In Berlin im Friedrichshainchen

a)



2. Wat kann man bei en Hund vor Bildung suchen,
sagt die Appelfrau und trocknet ab den Kuchen,
legt ihn darauf an ein' besondern Ort:
Na, wenn er trocken ist, denn jeht er ooch mit fort.

Potsdam und Berlin um 1885. Sammlung O. Glaser, Nr. 42. Eingesandt durch Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114 937.

b)

An der Ecke von Berlin Groß Friedrichshain (!)
Sitzt 'ne Frau mit Kuchen und mit Pfläum',
und grade wie sie die Pflaumen wiegt,
hat'n Hund übern Kuchen's Bein gebiegt.

Da trocknet se den Kuchen ab.
Ja, sagt se da,
und tröstet sich mit diesem Wort:
Ei, sind se drocken, jehn se ooch noch fort.

Von Fräulein Fr. Fischer, 65 Jahre alt, Altersheim in Frankfurt a.O., aus ihrer Jugend. Am 16. 6. 29 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 105 437. Singuläres Anekdotenlied. Zur Melodik vgl. Abhandlung S. 95f.

c)

1. Es stand 'ne Kuchenfrau im Friedrichshaine
die wollte Kuchen dort verkaufen ganz alleine,
und während sie grad ihren Kuchen misst,
da kommt ein Hund, der hat ihn ange-psst.

2. Die Frau fängt an zu schimpfen und zu fluchen,
und jammert um den ange-psst-en Kuchen.
Doch schließlich fällt ihr ein das rechte Wort:
ist er erst trocken, geht er auch mit fort.

3. Da kommt ein kleiner Junge angelaufen,
der wollt bei ihr vor'n Fuffzger Kuchen kaufen.
Da kommt der Kuchenfrau es in den Sinn.
sie gibt den ange-psst-en Kuchen hin.

4. Der Junge bringt den Kuchen nun nach Hause
wo die Familie sitzt beim Sonntagsschmause.
Der Vater kostet gleich einmal davon,
und sagt, der Kuchen schmeckt ja nach Natron.

5. Der Kuchen wollte wirklich niemand schmecken,
drum ließ zuletzt den Hund man daran lecken,
jedoch der Hund, der schnuppert nur mal dran,
und dreht sich um und psst-n noch mal an.

Erweiterte Version des Kuchenfrau-Liedes: Nach der Singweise der ›Räuberbraut‹ (in: Bei einem Städtchen). Von Hermann Renf, Berlin-Friedrichsfelde, 1965 Fräulein Ingeborg Pape mitgeteilt. Wurde in den zwanziger Jahren bei Festen der Laubenkolonisten gesungen. Einer trägt das Lied vor, die anderen fallen mit psst! ein.

116. Herr Bolle

1. Herr Bolle nahm zu Pfingsten
Nach Pankow hin sein Ziel.
Dabei hat er den Jüngsten
Verloren im Gewühl.
Drei volle Viertelstunden
ist er umhergeirrt:
Aber dennoch hat sich Bolle
ganz köstlich amüsiert } (wiederholt)

2. In Pankow gabs kein Essen
In Pankow gabs kein Bier.
War allens aufgefressen,

Von viele Leute hier.
Nich mal ne Butterstulle
Hat man ihm reserviert,
Aber...

3. In der Schönholzer Heide
Da gab's ne Bolzerei,
Herr Bolle tät nicht zagen
Er war sogleich dabei,
Hat's Messer vorgezogen
Und einen massakriert,
Aber...

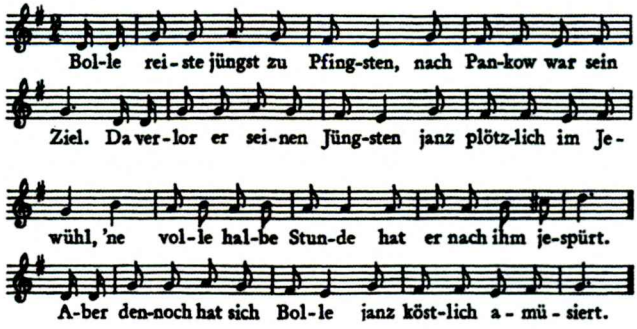
4. Es fing schon an zu tagen,
Als er das Haus erblickt,
Der Rock war ohne Kragen,
Das Nasenbein geknickt,
Der rechte Ärmel fehlte,
Das Auge war marmoriert,
Aber...

5. Als er nach Haus gekommen,
Da gings ihm aber schlecht,
Seine Olle hat'n vorgenommen,
Ganz fürchterlich verdrescht.
Drei volle Viertelstunden
Hat sie auf ihm poliert,
Aber...

Aus Berlin. Material aus dem Nachlaß der Volksliedsammler stud. phil. Brügmann und Dr. phil. Rittinghaus. Eingegangen 1915, DVA A 41 470. Fassung mit Singweise: Koepp/Cleff, S. 52; Schulten, Kilometerstein, S. 84, Schwarz/Reiflingen, Drehorgel, S. 190. Vgl. Lutz/Drahts, Singauf, S. 111 u. a.

Schwanklied auf Prototyp des unbekümmerten »rüdigen« Berliners, dessen (von der »Zwiebel«) abgeleiteter Name schon ein Begriff ist.

Vergleiche Singweise:



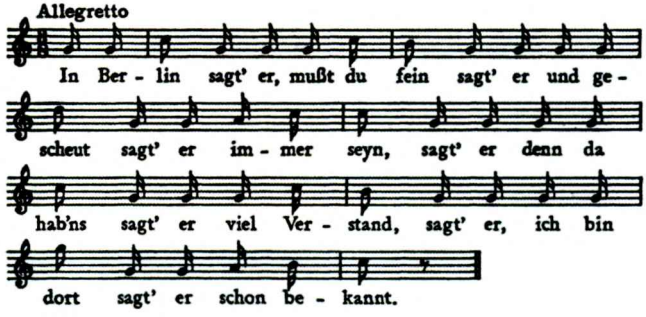
(Es folgen noch 5 Verse.)

Koepp/Cleff, S. 52 (aufgezeichnet nach Herbert Goldmann aus Neukölln um 1917).

D. Couplets im Volksmund

1. Liedeinlagen aus Berliner Lokalpossen

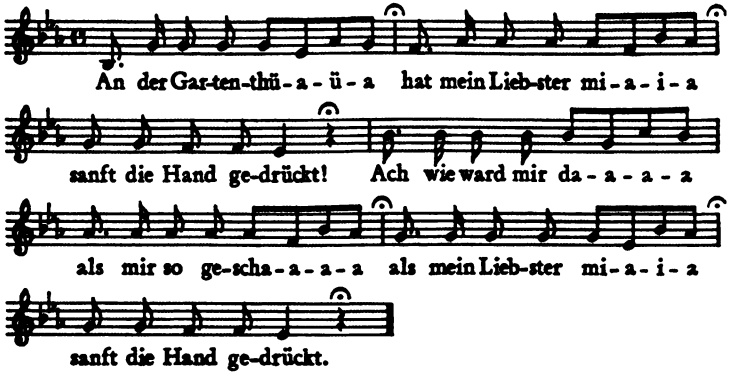
117. In Berlin sagt er



(Es folgen noch 12 Verse.)

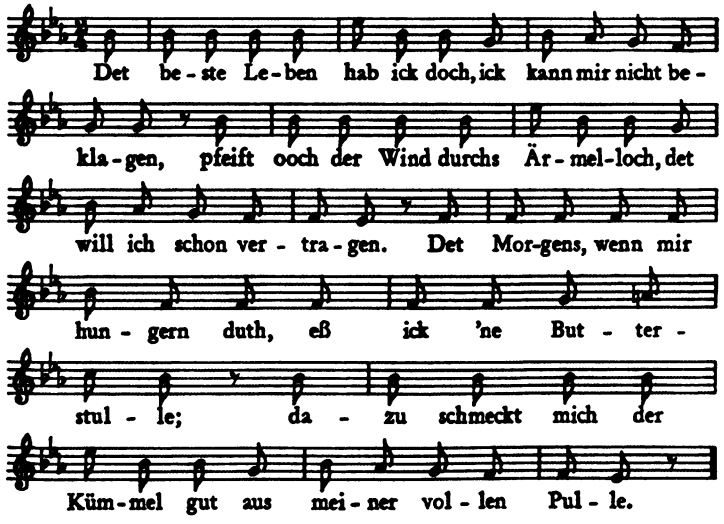
Liedchen Louises aus dem Singspiel »Die Wiener in Berlin« von Karl Holtei (EA1824), Nr. 7, Musik vom Dichter zusammengestellt oder vom Hofkomponisten Carl Blum. Text und Melodie bei Böhme, Volkstümliche Lieder; Nr. 692, Nachweise bei Hoffmann/Prahl Nr. 718; eingehende Untersuchung der Liedgeschichte bei H. Kügler »Zum Lobe Berlins«, in: Zschr. f. Volkskunde NF Bd. 8 (46. Jg. 1936/37), S. 69 ff. (dort zahlreiche Parodien im Volksmund erwähnt). Vgl. oben S. 51.

118. An der Gartentüa



Lied aus dem Singspiel »Das Fest der Handwerker« von Louis Angely (EA1826), 11. Szene, Nr. 4b. Vgl. Meyer/Mauermann, Nr. 244, S. 220; Kilometerstein, S. 45. Ebenfalls häufig belegt: Lied des Tischlers Hähnchen »Und abends ruht der Hobel« (vgl. L. Rellstab, Zschr. »Berlin« 1835, Nr. 31 u. 32, S. 532ff., 544ff.).

119. Couplet des Eckenstehers Nante



Nach Reclams Universal-Bibl. Nr. 3707.

Lied des Eckenstehers Nante

1. Det beste Leben hab ick doch,
Ick kann mir nicht beklagen,
Pfeift ooch der Wind durch's Ärmelloch,
Det will ick schon vertragen.
Det Morgens wenn mir hungern duht,
Eß ick 'ne Butterstulle
Dazu schmeckt mich der Kümmel jut
Aus meine volle Pulle *(trinkt)*.

2. Ein Eckensteher führt uf Ehr
Det allerschönste Leben,
Man friert aujetzt zwar manchmal sehr,
Doch bald is det zu heben.
Von außen hau ick mit de Faust
Mir in de Seit' un Rücken,
Un wenn een Schneegestöber saust
Muß Kümmel mir erquicken *(trinkt)*.

3. Ick sitz mit de Kam'raten hier
Mit alle, jroß und kleene;
Beleidigt ooch mal eener mir,
So stech ick ihm jleich eene.
Un drag ick endlich mal wat raus,
So kann ick Jroschen kneifen,
Hol wieder meine Pulle raus
Und duhe eenen pfeifen.

4. Am Weihnachtsfeste hab' ick Ruh'
Von wegen meiner Ollen;
Sie wäscht und plätt' und spült dazu,
Und ick helf' manchmal rollen.
Und kommt der Christmarcht erscht heran,
Giebt allgemeinen Frieden;
Sie macht Rosinenmänner dann,
Un ick bau Pergemiden.

5. Ick seh' manchmal, wenn große Herrn
Hinein in's Weinhaus gehen,
Da steh' ick denn so still von fern,
Duh uf den Kümmel sehen
Un denk' bei mir: 's is ganz ejal
Ob Wein, ob Schnaps im Glase,
Von Beden kricht man allemal
Doch ene rothe Nase *(trinkt)*.

6. Ick brauche keen Vergnügen nich',
Keen Tivoli un Bälle;
Hält mir nur meine Ecke Stich,
Hab ick die schönste Stelle.
Der Kümmel rutscht allene hier,
Verjagt mir jeden Kummer,
Und hab' ick diesen stets bei mir,
Blüht immer meine Nummer.

7. Komm' ick des Abends nu zu Haus,
Will meine Olle brummen;
Da lang ick bloß die Pulle raus,
Un gleich duht sie verstummen.
Sie nimmt 'nen Schluck, un das beweist,
Wie schätzenswert die Gabe;
Der Kümmel is mein guter Geist.
Durch den ick Ruhe habe *(trinkt)*.

8. Steh' ick so an die Ecke nu
Un scheint die liebe Sonne,
Da Semmel, Hering, Kümmel zu,
Ach det is eene Wonne.
Kommt mir die Wache anmarschiert,
Mit Trommeln un Trompeten,
Da geht, weil das den Nante rührt,
Der letzte Sechser flöten.

9. Ne, ne, der Nante is nich dumm,
Nachgrade kriegt er Bildung,
Er dient ja stets dem Publicum,
Das sieht man an die Schildung.
Zu ihrem Dienst sehr gern bereit,
Wenn Sie's befehlen danz ich,
Und hat der Nante Sie erfreut,
Da jubelt zwe und zwenzig.

10. Sie können dreiß auf Nanten bau'n,
Hab'n Sie mal wat zu dragen,
Uf eens doch müssen Sie stets schaun,
Das will ich Ihnen sagen.
Ich drag zwar allens leicht und schwer,
Grad ohne alle Pause;
Doch bringen Ihre Gunst Sie her,
Die drag ick mir zu Hause.

Schluß der Komischen Szene von Friedrich Beckmann, »Der Eckensteher Nante im Verhör« (EA 1833, Königstädtisches Theater Berlin).

Nach brieflicher Mitteilung von Curt Meyer gilt als Vorbild von Beckmanns Szene die Wiener Lokalkomödie A. Bäuerles »Staberl vor Gericht«, ein Einakter, der wahrscheinlich in das zweiaktige Stück »Staberles Reiseabenteuer« eingefügt war (vgl. Wahnrau, Berlin Stadt der Theater, S. 398f.). Von Beckmanns Wortwitzen distanziert sich Glaßbrenner und läßt den »ächten Eckensteher Nante« als Prototyp des Berliner Volkes auftreten (»Buntes Berlin«, 5. Heft, 1838, S. 10ff., vgl. »Berliner Volksleben«, Leipzig, 1847ff., 2. Band, S. 158ff.). Die ersten beiden Strophen seines vierstrophigen Eckensteherliedes sind identisch mit Beckmanns Strophe 1 und 3. Das mir zugängliche Material erlaubt keine Antwort auf die Frage nach der Herkunft des Eckensteher-Liedes: vielleicht Liedeinlage einer Staberliade oder eines sonstigen Wiener Singspiels, Komposition oder Arrangement ad hoc von einem Berliner Kapellmeister, womöglich auf Berliner Gassenhauer zurückgehend. Die Verbreitung wird bezeugt durch die textlich aufgeschwellte (u. a. mit Reminiszenzen an den gleichzeitigen Sanften Heinrichs Walzer durchsetzte) Fassung eines Flugblattliedes bei Trowitzsch (Sign. Yd 7930, 1, Nr. 122, der Berliner Staatsbibliothek, durch die Abdrucke in Volksliedsammlungen der Folgezeit, wie Erlach, IV, S. 180–182, und Firmenich, I, S. 147, schließlich durch die plattdeutsche Version des Eingangsverses bei Wegener, Nr. 982 u. a.

120. Das kann nur ein Berliner sein !

Melodie: Kathinka-Polka von Strauß

1. Es sind im deutschen Vaterland
Berliner überall gekannt;
Kaum hat man uns nur angesehn, –
So heißt es gleich: »Aus Spree-Athen!«
Ruft einer an der table d'hôte:
»He! – Kellnihr; Himmel Saperlot!
Was ist mich dieses für ein Wein!«
Das kann nur ein Berliner sein.

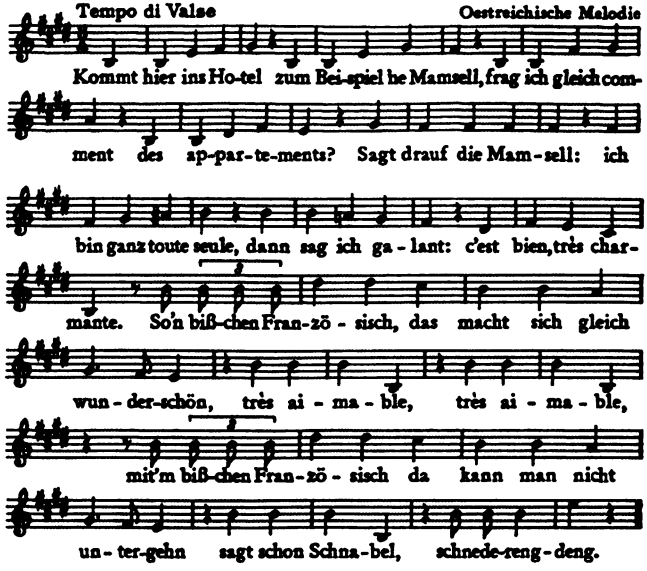
2. So trifft man oft auf Reisen an
Ein Dämchen auf der Eisenbahn.
Kaum steigt sie ein in den Waggon,
So gehts gleich los im hohen Ton:
»Ne, was des hier och enge is!«
»Was das vor ein Jedränge is!«
»Hier setz ick mir noch lang' nich hin!«
Das nennt man 'ne Berlinerin!

3. Kommt man in München oder Wien
Und sonst wo ins Theater hin
Wird uns zur Seite dann placiert
Ein Mensch, der Alles kritisiert,
Der, wenn ein Stück auch sehr behagt,
Doch schreit: »Das ist jar nichts gesagt,
Was das für faule Künstler sind!«
Das nennt man ein Berliner Kind.

4. Bei Hofrath's wird sehr fein zum Thee
Man invitiert. U. a. w. g.
Steht auf der Karte. Man denkt, das heißt
Gewiß: Und abends wird gespeist.
O Täuschungsjammer! Ach – es giebt
Nur Butterbemkens, eingestippt
In heißes Wasser mit Pecco-Saft:
Das ist Berliner Gastfreundschaft.

Aus der Posse »Einmal Hunderttausend Taler« von David Kalisch (EA Berlin 1847). In Kalisch, Leierkasten, I, S. 1.

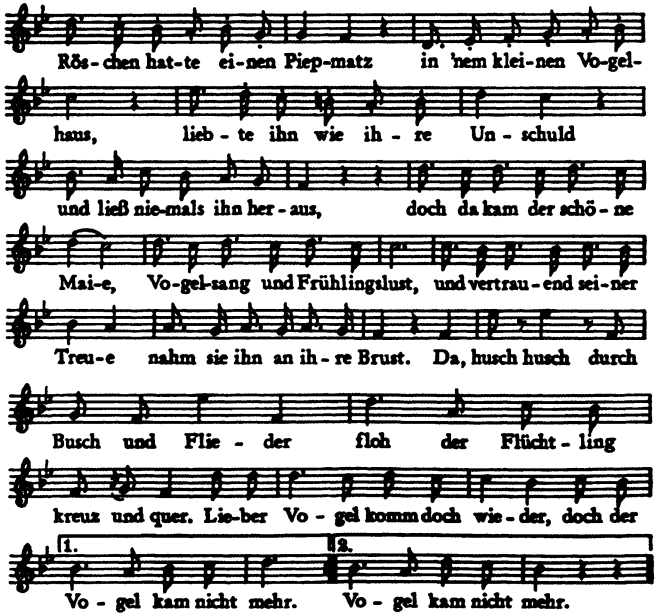
121. Ein bißchen Französisch



Es folgen in der Posse noch 7 Strophen.

Aus der Posse: Ein gebildeter Hausknecht von David Kalisch (EA 1858). In: Kalisch, Leierkasten, I, 2. Auflage, S. 119. Vgl. Meyer/Mauermann unter »Schnabel«, S. 160.

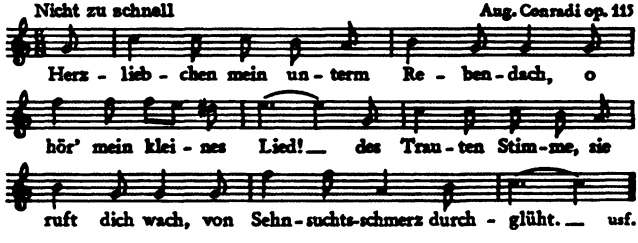
122. Vogel-Lied



Es folgen noch zwei Verse.

Aus der Gesangsposse »Die Mottenburger« von D. Kalisch u. A. Weihrauch (EA 1867), Musik von R. Bial (auch als Marsch bearbeitet). Manche literarische Verbreitungsbelege, z.B. H. Ostwals Berliner Tanzlokale (Großstadtdokumente Bd. 4), Berlin u. Leipzig, S. 49ff.

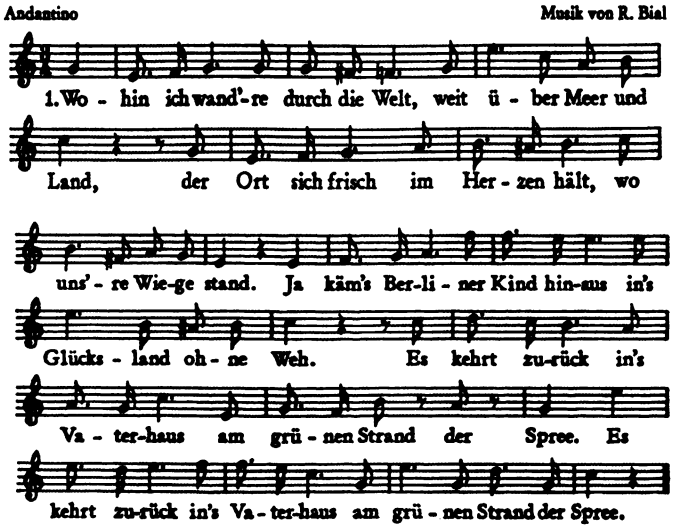
123. Serenade »Herzliebchen mein« von H. Wilken



Aus der Posse »Auf eigenen Füßen« von E. Pohl (EA 1869). Schlagerhafte Verbreitung um 1870. Vgl. Böhme, Gassenhauer, S. 58; Challier, S. 353; Marriage, S. 383; Stockmann, Nr. 293.

124. Am grünen Strand der Spree

von H. Wilken



2. Pocht irgendwo des Unglücks Macht
recht hart und grausam an,
ist hier zu helfen Tag und Nacht,
bereit wohl Jedermann.
Und nennt man uns auch Schönheits arm
auf märk'schem Sand und See,
:/: die Herzen schlagen doppelt warm
am grünen Strand der Spree. :/:

3. Und spiegelt in der Donau sich
auch Oestreichs Kaiserschloß,
und in der Seine mächtiglich
der fränkische Koloss:
Sie schau'n zwar stolz und prächtig aus
auf ihrer steilen Höh',
:/: doch mächt'ger ist das Kaiserhaus
am grünen Strand der Spree. :/:

4. Gilt es den Kampf für's Vaterland,
Berliner stets voran.
Er siegt mit Muth und kecker Hand,
und fällt auch wie ein Mann.
Ja, muß, will's Gott, geschieden sein,
schaut still Er in die Höh',
:/: und denkt an's alte Mütterlein
am grünen Strand der Spree. :/:

Lied aus dem Volksstück: »Der große Wohltäter« von H. Wilken (als Ms. gedruckt 1874, Musik von R. Bial), häufig in der Literatur erwähnt.

Abwandlung des Kehrverses

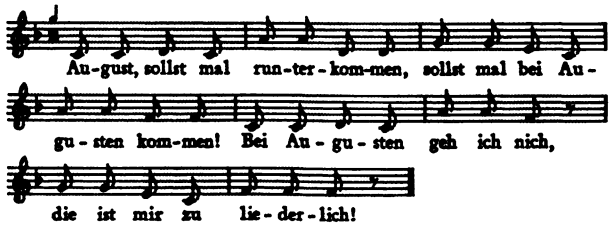
Jöde/Pott, S. 141. Vgl. Koepp/Cleff, S. 92.

Melodie zum Refrain des Liedes: »Ich schieß den Hirsch im grünen Forst«. Weise nach Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 597, in Studentenkreisen vor 1848 entstanden. Verbreitung als Kehrvers zu »Ich hatt' einen Kameraden«, vgl. Fr. Boehm, in: Zschr. d. Ver. f. Volkskunde 25 (1915), S. 393.

2. Couplets der Vergnügungsstätten, umgesungen

125. August, sollst mal runterkommen

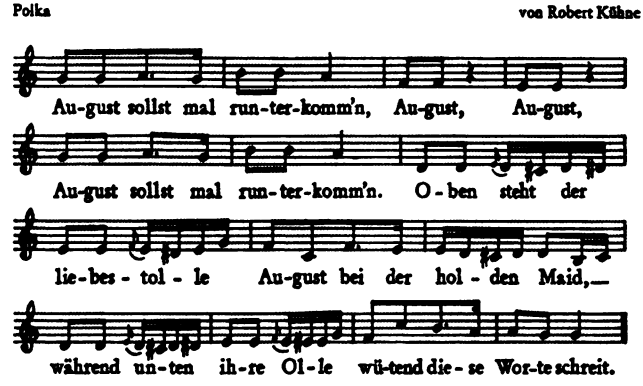
a)



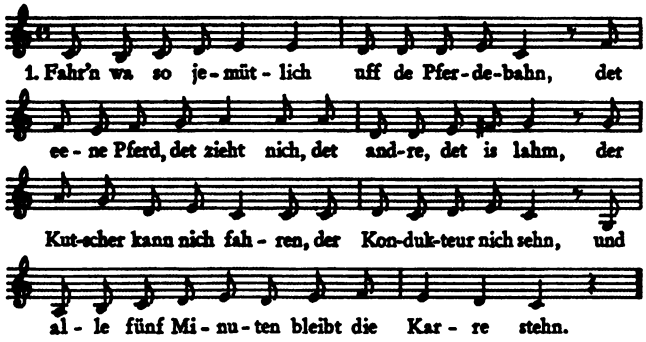
In Potsdam 1880 aufgezeichnet von O. Glaser. Aus der Sammlung J. Koepp (Koepp/Cleff, S. 37) Vgl. Frömmel, 2, Nr. 113, S. 29; Lewalter/Schläger, Nr. 395, S. 145, Anm. S. 369; C. Müller, in: Zschr. d. Ver. f. Volkskunde 15, 1905, S. 278, Nr. 49.

b)

August, sollst mal runterkomm'n

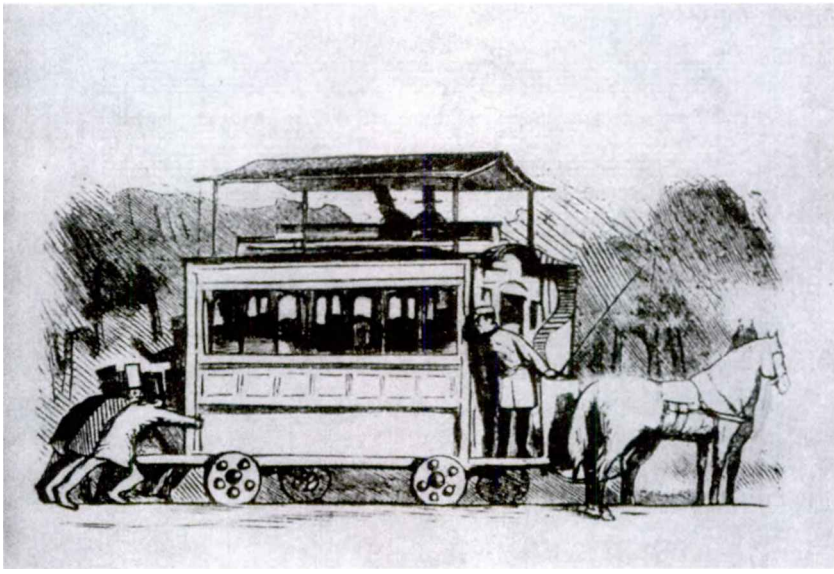


126. Auf der Pferdebahn



2. Et sitzt sich so jemütlich
in de Pferdebahn,
stillvergnügt und friedlich
fängt man Bekanntschaft an.
So dicht heranzurücken
an nette junge Herrn,
das Drängeln und das Drücken
hab ich gar zu gern.

Sammlung O. Glaser, Potsdam um 1885, Nr. 45; Melodie aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114940 (vgl. Koepp/Cleff, S. 8).



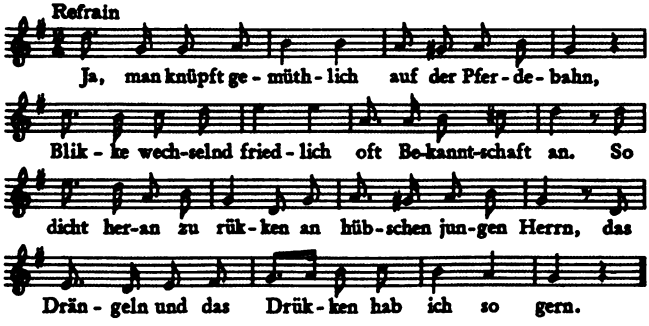
Wilhelm Scholz
Die Pferdebahn: »Das eine Pferd, das zieht nicht, das andere, das ist lahm …, um 1875

Variante
Die Werdersche Pferdebahn

In Werder ist's gemütlich
wohl auf der Pferdebahn,
das eine Pferd, das zieht nicht,
das andre, das ist lahm,
der Kutscher ist besoffen,
die Räder, die sind krumm
und alle fünf Minuten
da kippt die Karre um.

Aufgezeichnet von O. Glaser, Potsdam 1929, Nr. 433, Märkisches Archiv DVA A 115259. Text der ersten Strophe: Meyer/Mauermann, Nr. 177; vgl. Wehrhan, Nr. 2970. Vorbild dürfte ein Couplet sein, zumindest für die zweite Strophe (siehe unten). Bei Mies, Karnevalslied, S. 104, mit abweichender Melodie.

Mutmaßliche Vorlage:
Auf der Pferdebahn



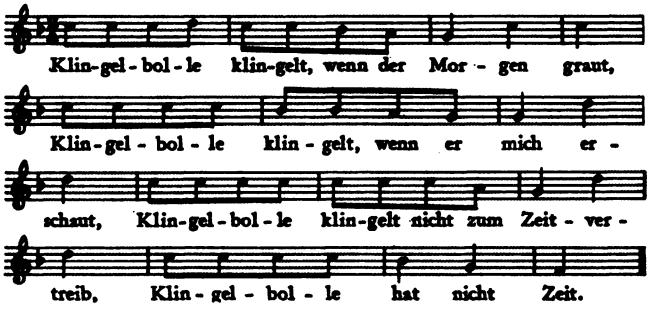
Soubretten-Album, Nr. 53, Kühling & Güttner, Berlin.

Vgl. »Auf der Pferdebahn« (nach dem beliebten Couplet des Theâtre Americain). Polka für das Pianoforte componiert von Carl Meyer op. 24, Verlag C. Simon, Berlin. Im Trio dieses Stückes Verwendung des Couplet »Ja man knüpft gemütlich«. Siehe auch E. Winterberg, »Fidele Geister«, Humorist. Potpourri (Nr. II) op. 31, Leipzig, G. Haushahn.

127. Bimmel-Bolle

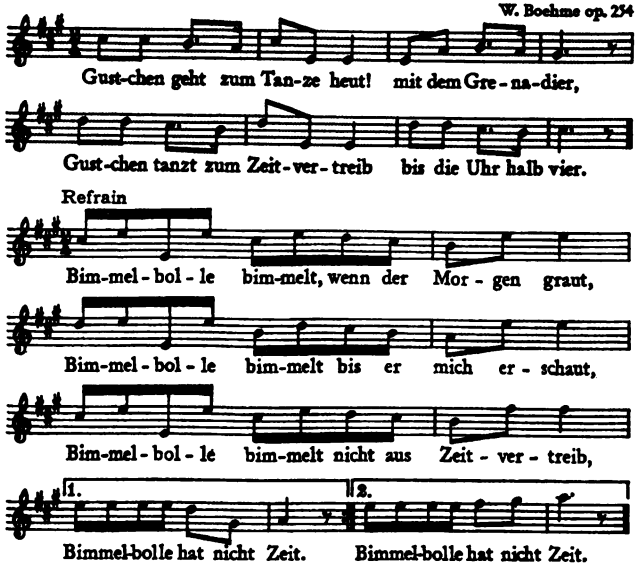
Klingelbolle klingelt, wenn der Morgen graut,
Klingelbolle klingelt, wenn er mich erschaut,
Klingelbolle klingelt nicht zum Zeitvertreib,
Klingelbolle hat nicht Zeit.

(Kehrreim des Liedes: »Lieschen eilt ins Haus hinein, holt sich einen Topf«.)
Meyer/Mauermann, Nr. 283, S. 223.



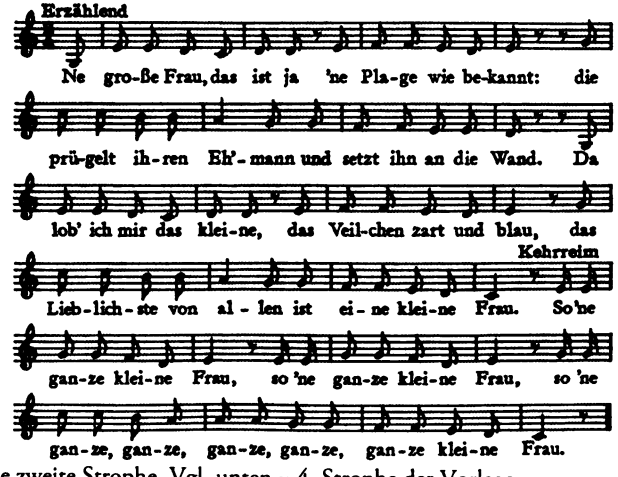
Mitgeteilt von Hans Kleye (1961)

Mutmaßliche Vorlage:
Bimmel-Bolle (Rheinländer)



128. So 'ne ganze kleine Frau

Volksmund



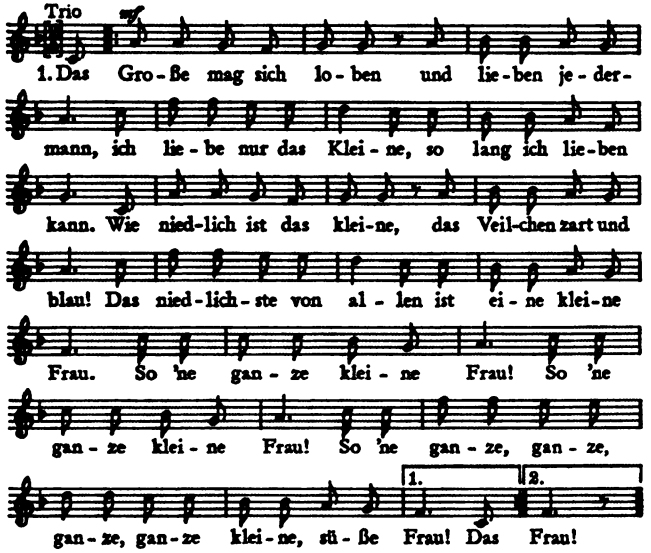
Es folgt eine zweite Strophe. Vgl. unten = 4. Strophe der Vorlage.

Um 1906 folgender Text gehört:

Ne janze kleene Frau
hat Beene wie'n Baubau,
hat Arme wie 'ne Leberwurscht
und danzt wie eene Sau.

Melodie am 15. 3. 30 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115261.

(2) Vorlage:
So 'ne ganze kleine Frau
Heitere Gesangs-Polka mit Klav.-Begl. von W. Aletter.



2. Ne große Frau – das ist ja 'ne Plage, wie bekannt;
die prügelt ihren Eh'g'mal und knupft ihn an die Wand.
Die kleine aber schmeichelt: »Lieb Männchen, ei, wie schlau,
wie gut, daß du genommen so 'ne ganze kleine Frau.
So 'ne u.s.w.

3. Und will man ihr nicht folgen, wie sie befiehlt genau,
so nimmt sie den Pantoffel und schlägt ihn braun und blau.
Die kleine aber schmeichelt: »Lieb Männchen, ei, wie schlau,
wie gut, daß du genommen so 'ne ganze kleine Frau.
So 'ne u.s.w.

4. Und will man sie mal küssen, wie häßlich ist es dann. –
Muß auf den Stuhl man steigen, sonst kommt man nicht heran.
Wie niedlich ist's dagegen, sitzt man im Abendgrau
und hält in seinen Armen seine ganze kleine Frau,
Seine ganze kleine Frau u.s.w.

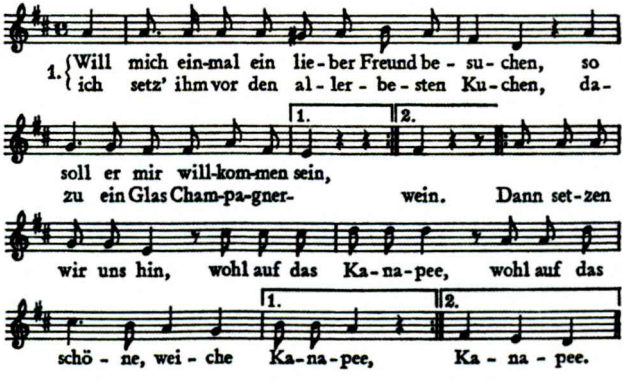
W. Aletter

Vgl. Tappert, V 139. Brief des Autors 1896 (mit der Bitte um gelegentliche wohlwollende Besprechung).

Text mit Abwandlungen und Gegenstück (Das Lied von dem kleinen Mann) als Fliegende Blätter bei Trowitzsch, 362, 3 und 367, 2.

Als Vorlage ist die »Heitere Gesangspolka« mit Klavierbegleitung »So ne ganze kleine Frau« von W. Aletter (vor oder um 1896, vgl. Tappert, V 139) benutzt. Den Text dieses bekannten Tingeltangelliedes mit Abwandlungen und Gegenstück (Das Lied von dem kleinen Mann) veröffentlichen auch Fliegende Blätter bei Trowitzsch 362, 3 und 367, 2. Vgl. auch Lewalter/Schläger, Nr. 716, Anm. S. 395; Wehrhan, Nr. 3255. Im Gassenhauer wird die Melodie des zugrunde liegenden Trios (im Original F-Dur) fast tongetreu übernommen, während der Text von Strophe 1 und 2 zusammengezogen erscheint. (Die zweite hier nicht wiedergegebene Strophe entspricht der vierten des Vorbildes.) Das Lied provozierte die Großstadtbevölkerung zur derbdrastischen Parodie. Vgl. S. 140 f.

129. Will mich einmal ein lieber Freund besuchen



2. Ich mag so gerne Kaffee trinken,
und ohne Kaffee bin ich krank,
man kann mich mit dem Kaffee winken
auf eine halbe Meile lang;

doch schmeckt mir der Kaffee
nur auf dem Kanapee,
nur auf dem schönen, weichen Kanapee.

3. Und soll es einst ans Sterben geh'n,
dann sage ich der Welt ade
und lege mich dann ganz gemütlich
wohl auf das liebe Kanapee.
Die Seele schwinget sich
wohl in die Höh', juchhe!
Der Leib bleibt auf dem Kanapee.

Sammlung O. Glaser. Potsdam 1880, Nr. 64, Melodie aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114958.

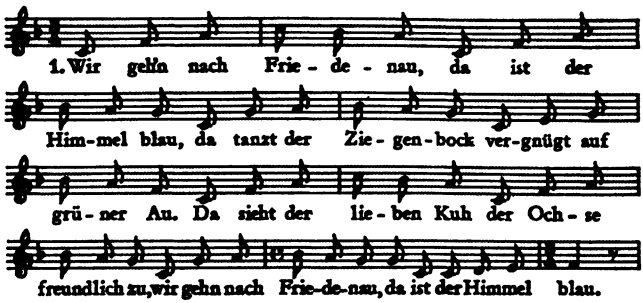
In Berlin wurde 1904 folgender Vers gehört:

Wir singen jetzt das Lied von jener Dame,
von jener Dame ohne Unterleib.
Erst dachte ich, es wäre nur Reklame,
doch jetzt tut mir die Dame herzlich leid;
denn ohne Unterleib,
o weh, o weh, o weh,
kann sie nicht sitzen auf dem Kanapee!

J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 114959.

Zur Herkunft des (älteren) Kanapeeliedes: M. Friedländer, Dt. Lied 18. Jh., II, S. 313–317, Derselbe, in: Vierteljahresschrift für Musikwiss. 1894, A. Kopp. Dt. Volks- und Studentenlied in vorklassischer Zeit, Berlin 1899, S. 257; Hoffmann/Prahl, Nr. 149; J. Meier, KiV, Nr. 363. Fassungen dieses älteren Gesangsstückes »Das Kanapee ist ein Vergnügen« bei Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 710, mit Hinweis auf das jüngere hier allein zu behandelnde Lied »Will mich einmal ein guter Freund besuchen«, S. 535: »In Singspielhallen zu Berlin entstand zur Tingeltangel-Zeit 1873 ein modernes Kanapeelied, ein elendes Machwerk nach einer neuen Melodie. Ich habe davon in Dresden 1875 und später (1878) in der Umgebung von Frankfurt am Main folgende Strophen aufgezeichnet, die ich im Freien von Sonntagspublikum singen hörte...« Die Anfangsstrophe dieser jüngeren Fassung aus dem Bereich des Tingeltangels mit Melodie wiedergegeben bei Böhme, Gassenhauer, S. 60 (bis auf die beiden ersten Zeilen konform mit der Berliner Version). Verbreitung auch in Landgemeinden, z.B. Südwestdeutschlands, vgl. Marriage, Nr. 211. Abwandlungen als »Kanapee-Marsch-Trio« und mit Textunterlegungen bereits aus dem Jahre 1882 für den Kölner Karneval belegt: Mies, Karnevalslied, S. 218 f.

130. Wir geh'n nach Friedenau



2. Wir geh'n nach Friedenau (Bei Mutter Liebenau)
   Da ist ...
   Da tanzt ...
   Vergnügt auf grüner Au. (Mit seiner Frau im Unterrock)
3. Da sieht der lieben Kuh
   Der ...
   Wir geh'n nach ... (bei Mutter Liebenau)
   Da ...

Aufgezeichnet von O. Glaser, Nr. 182 (Melodie am 19.10.29 von J. Koepp). Sangesort: Potsdam 1880, Märkisches Archiv DVA A 115044, Melodie verändert, Koepp/Cleff, S. 80 (Weise aus »Der Freischütz«).

Andere Fassungen:

Wir geh'n nach Lindenau,
da ist der Himmel blau!
Da tanzt der Ziegenbock
mit seiner jungen Frau
(Var. Mit seinem bunten Rock)
Treichel, Nr. 114/34, S. 150.

Wir gehn nach Friedenau,
da ist der Himmel blau,
da tanzt der Ziegenbock
vergnügt auf grüner Au.

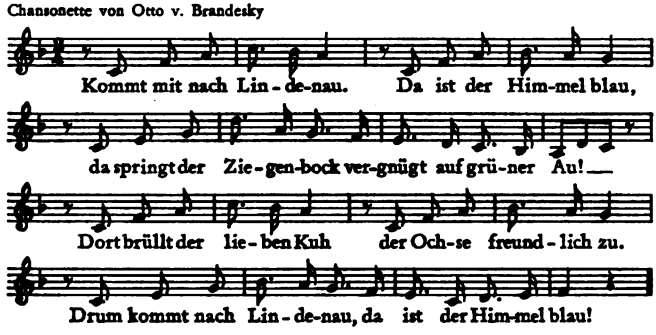
Da lacht der lieben Kuh
der Ochs so freundlich zu.
Wir gehn nach Friedenau,
da ist der Himmel blau.

Frömmel, 2, Nr. 169, S. 38/39 – Vgl. Meyer/Mauermann, Nr. 286. Vgl. auch C. Müller, in: Jb. des Vereins für Volkskunde 15 (1905), Nr. 83, S. 281. Nach Böhme, Tanz, S. 243, war diese Polka zwischen 1872 u. 1880 zu hören; vgl. Böhme, Gassenhauer, S. 81.

(2) Vorlagen:

a)

Wir gehn nach Lindenau

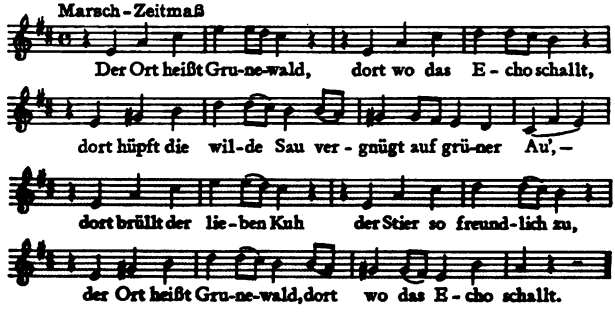


Düsseldorf, Verlag C. Joseph Kreider Leipzig, bei Immanuel Müller. Ähnlich »Ach je, in Friedenau, da ist der Himmel blau«. Komisches Lied von O. Mylius, Musik von C. Steffens (Norddt. Couplets Nr. 102) u. a. Bearbeitungen.

b)

Das Lied vom Grunewald

Aus der Posse »Unser schönes Berlin«

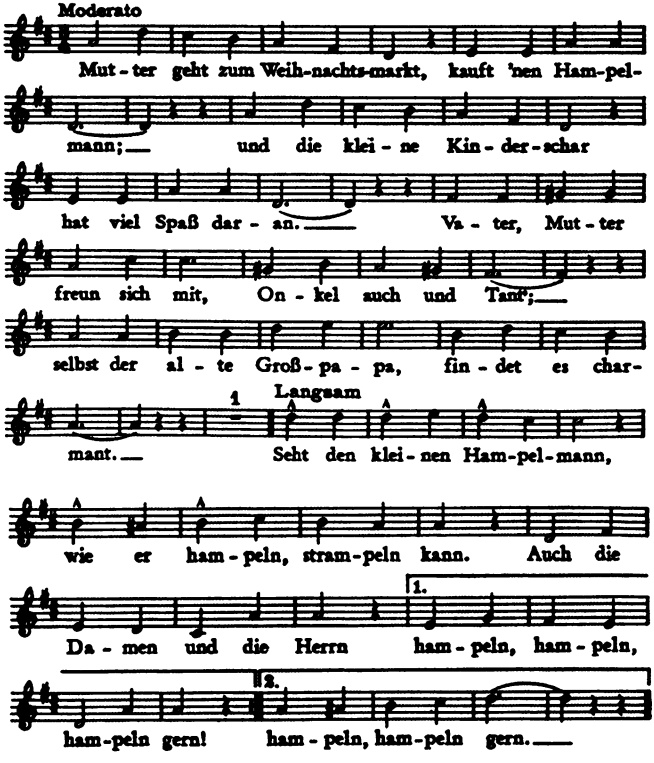


(Es folgen noch 8 Verse mit Klavierbegleitung.)

Norddeutsche Couplets Nr. 107. Eduard Bloch, Theaterbuchhandlung in Berlin.

Das Berliner Lied ist wahrscheinlich dem Trio (Refrain) eines Couplet-Typs entnommen, der Ausflugsorte bei Leipzig (Lindenau) bzw. bei Berlin (Friedenau, Grunewald) besingt; das Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen Versionen der augenscheinlich äußerst erfolgreichen Serie dürfte heute kaum feststellbar sein. Die Volksfassung übernimmt fast tongetreu die ersten Singzeilen des Couplet-Trios, diese stellen eine Reminiszenz an den Tanz zu Beginn des »Freischütz« dar. Melodieverwandt ist das ehedem gleichfalls beliebte Couplet »O du mein Waldemar«.

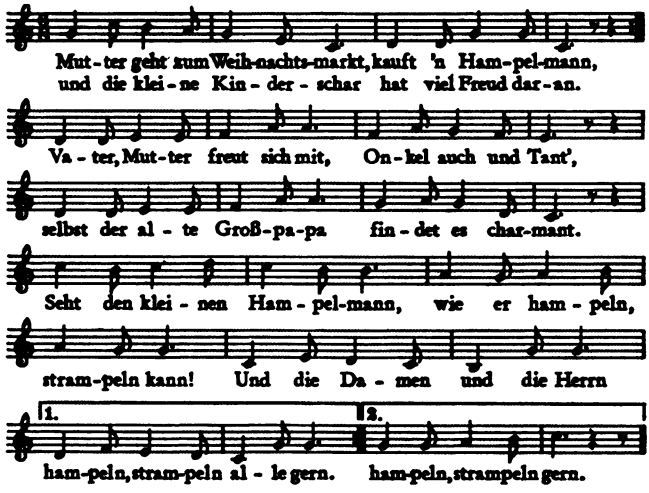
131. Beispiel eines nach Wort und Weise bloß übernommenen Couplets »Hampel-Walzer«



Verlag O. Wernthal, Berlin.

Anmerkung: Der Vortragende tritt mit einem zierlichen Hampelmann auf, den er bis zum Refrain verborgen hält und mit Beginn des Refrains denselben im Takte hampeln läßt. Der Hampelmann ist aus Gummi, hat am Schädel eine Gummischnur, deren Ende der Sänger in der Hand hält und den Hampelmann nach unten springen läßt.

Volksmund

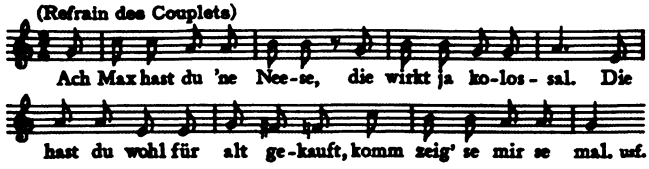


Berlin 1893. Sammlung Glaser, Berlin. Melodie am 15. 3. 30 aufgezeichnet von J. Koepp, Märkisches Archiv DVA A 115 260. Fast wort- und tongetreu von Vorlage übernommen.

132. Beispiel eines stark *umgesungenen* Couplets

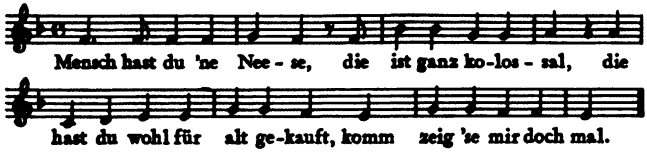
»Ach Max, hast du 'ne Neese«

Text von H. Frey und H. Bender Musik von W. Kollo



Copyright 1909 Harmonie-Verlag, Berlin (Repertoire Henry Bender, Wintergarten).

Volksmund



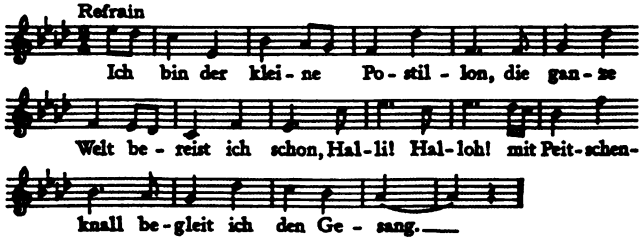
Frau Martha Reichelt, Altersheim Bestensee. 1912–1914 in Berlin gehört.

3. Kommerzielle Couplets übernommen
(mit Verzeichnis übernommener Stücke Berliner Operettenkomponisten)

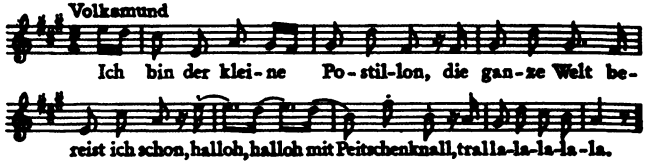
133. Der kleine Postillon

Komisches Lied von O. Mylius

Musik von F. Jaeger



Norddeutsche Couplets, Nr. 37 (zahlreiche Auflagen).



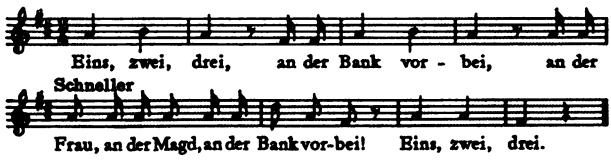
Aufgezeichnet von F. M. Böhme, Gassenhauer, S. 58.

Zur Liedgeschichte des »Kleinen Postillons« vgl. Böhme, Gassenhauer, S. 58; Tappert, Gassenhauer, S. 809; Material bei Tappert, V 79:

Brief des Verlegers Bloch an Tappert (1877): »Der kleine Postillon ist ein engl. Lied, das von Englischen Soubretten zuerst nach Hamburg importiert wurde, dann nach Berlin kam und später hier auf deutsch gesungen wurde. Ich ließ durch Felix Jaeger ein Arrangement der Musik anfertigen, ließ den Text von O. Mylius verdeutschen und das Lied erschien bei mir im Dezember 1873 im Druck.«

Melodie laut Tappert, V 79, auch in Wien verbreitet: Lied »Ein alter Wiener Bitz« von Carl Reder. Ursprünglich österr. Herkunft des kleinen Postillons? Nachleben als Volkstanz (Rheinländer zu vieren): Helms-Blasche, Bunte Tänze, S. 161.

134. Eins, zwei, drei, an der Bank vorbei



Aus der Soloszene »Hirsch in der Tanzstunde« (1876). Aufgezeichnet von Otto Glaser, Nr. 202 (Melodie am 19.10.29 von J. Koepp). Märkisches Archiv DVA A 115063.

Zur Liedgeschichte vgl. Böhme, Gassenhauer S. 58; Tappert, Gassenhauer S. 809; Der Refrain der vom Komiker Reiff nach Vorbild eines Polterabendscherzes gedichteten Soloszene mit Gesang »Hirsch in der Tanzstunde« (EA American Theater, Berlin 1876) hat Verwandtschaft mit Typen des Kinderspiels, vgl. Lewalter/Schläger, Nr. 206, 227; Amft, Nr. 298ff. (und ging nachträglich ins Kinderlied über, vgl. Wehrhan, Nr. 242). Sogleich nach seiner Aufführung löste das Stück ungeheure Resonanz in den verschiedensten Schichten der Berliner Bevölkerung aus; in Vergnügungsstätten und Theatern bis zum Königlichen Schauspielhaus konnte man den Refrain hören, zahlreiche Notendrucke erschienen (u. a. Bearbeitungen von F. Noack, F. Kaiser, R. Kühne), außerdem Abbildungen auf Bilderbogen, Papierservietten und Spielkarten. Zur Verbreitung: Böhme, Gassenhauer, S. 58; Tappert, Gassenhauer, S. 809.

135. Stettiner Kreuzpolka
Vorlage und Volksfassung siehe Abt. C 3

Zur Herkunft und Verbreitung der »Stettiner Kreuzpolka« mit Refrain »Siehste wohl, da kimmt er« von S. Schlichting (1883–1887) vgl. Tappert, Gassenhauer, S. 809, laut brieflicher Mitteilung des Verlages P. Witte (Tappert, V 183):

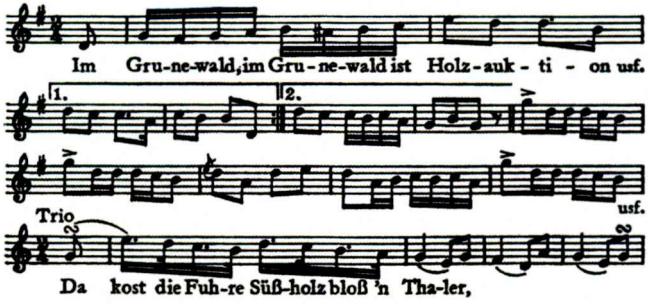
Zum vorher schon bekannten Tanz der Kreuzpolka wurde die durchschlagende Weise vom Stettiner Beamten und Musikliebhaber S. Schlichting im Herbst 1882 geschaffen, als »Stettiner Kreuzpolka« im Januar 1883 bei Paul Witte zu Stettin gedruckt, noch ohne Text. Eine Imitation war die »Berliner Kreuzpolka« mit humoristischem Text von A. Schmarsow »Sichste du wohl, da kimmt er«, nebst Anleitung zum Tanz komponiert von Rudolf Daase als op. 494, gedruckt 1887 bei E. Wehde zu Berlin (Beginn »Minna ist ein schönes Kind«). Vgl. auch den coupletartigen Text im Berlinischen Liederbuch 1891, Nr. 128 (Beginn »Lerche hat zwei Töchter«, wiedergegeben bei Goertz, S. 37f.).

Das Tanzlied wurde im Volksmund drastisch umgesungen, heute ist es noch auf dem Lande als Volkstanz lebendig (siehe unter C 3, S. 343f.).

136. Im Grunewald ist Holzauktion

Rheinländer

Franz Meißner (1892)



Zur Herkunft und Verbreitung von »Im Grunewald ist Holzauktion« (1892):

Rheinländer von Franz Meißner mit unterlegtem Text (angeblich gemünzt auf Antrag, den Grunewald abzuholzen). Ursprung unbekannt, laut Pressenotizen vom Berliner Adolf-Ernst-Theater (1892) aus rapide Verbreitung und weite Resonanz, vgl. Böhme, Gassenhauer, S. 82; Tappert, Gassenhauer, S. 810; Tappert, V 83, siehe unten Abhandlung S. 139. Verschiedene coupletartige Textfassungen von Lederer, Maathias, Mylius, Kunz u. a. Später gebräuchliche Version von Otto Teich (Aufführungsrechte bei Musikverlag O. Teich, ehemals Leipzig, jetzt Darmstadt), abgedruckt bei Goertz, S. 39, mit Noten bei Koepp/Cleff, S. 18f.; Berliner Textfassung bei Meyer/Mauermann, Nr. 279; zur Rezeption außerhalb Berlins: Marriage, S. 384; Wehrhan, Nr. 2909f.; Stockmann, S. 156 u. a. (vgl. außerdem als Kuriosität Klaviervariationen über »Im Grunewald ist Holzauktion. Anton Notenquetscher am Klavier. Parodistischer Scherz« von Alexander Moszkowski, Musik von Moritz Moszkowski).

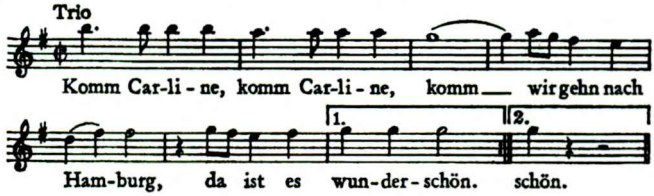
137. Komm Karline, komm

(1) Vorlagen:

a)

Komm Carline!

Volksmarsch mit Gesang ad libitum von Emil Ascher op. 97

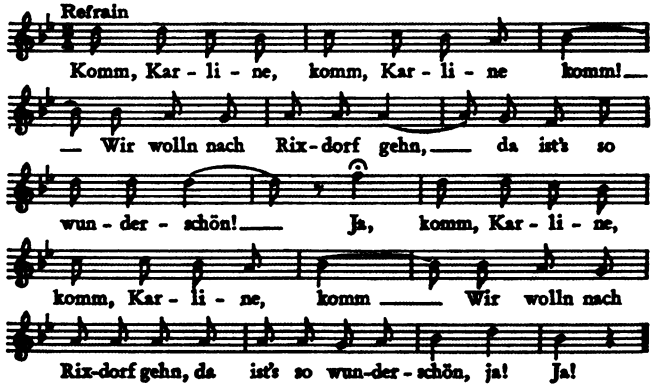


»Hamburger Juxmarsch«, Selbstverlag (1888). Vgl. Tappert, V 93.

b)

Komm, Karline, komm

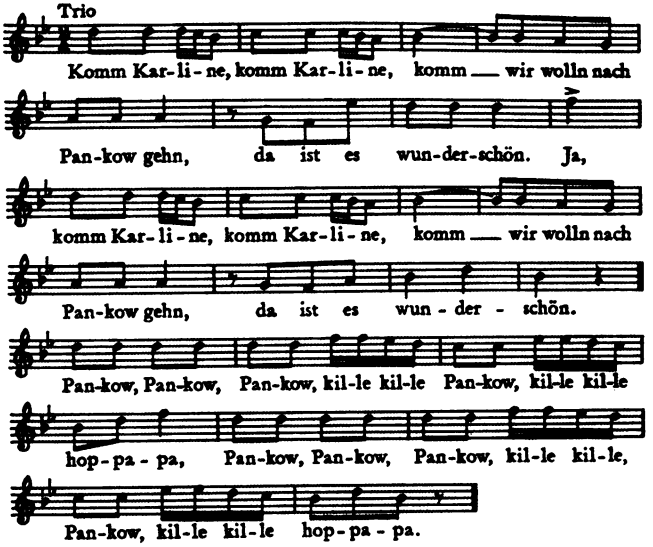
Original-Couplet für Gesang mit Klavierbegleitung von Adolf Spahn (1897).



c)

Kille, kille, Karline

Humoristische Gesangs-Polka von Carl Wappaus (1898).



(2) Volksmund

a)

Komm, Karlinekin,
Komm Karlinekin, komm!
Wir woll'n nach Pankow gehn,
In Pankow ist es schön.
Pankow, Pankow, Pankow,
Kille, kille Pankow,
Kille, kille, hopsasa.

Meyer/Mauermann, Nr. 284.

b)

Komm Karlineken,
komm, wir woll'n nach Pankow gehn,
Da ist es wunderschön.
Da kannst de Baden jehn
Und ich dir nackend sehn,
Du brauchst dir nicht zu schäm,
Komm Karlineken, komm!

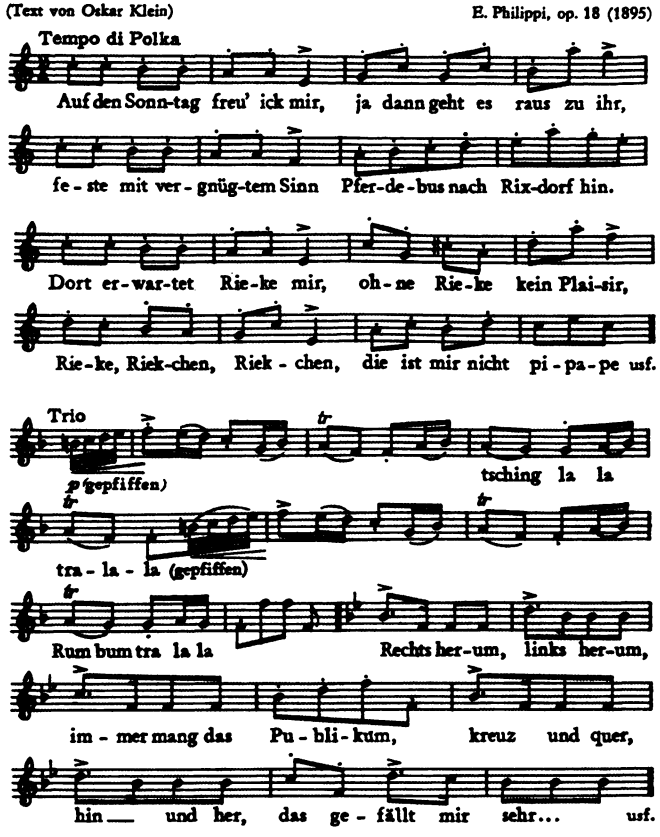
Nach Mitteilungen von Willy Mangelsdorff, Berlin NO 55. Parallelen außerhalb Berlins: z.B. Oberlausitz, in: Jahrb. d. Ver. f. Volkskunde 15 (1905), S. 279; Frankfurt: Wehrhan, Nr. 1739b, Nr. 2011 u. a.

Zur Liedgeschichte vgl. W. Tappert, »Komm, Karline, komm!« Ein internationaler Gassenhauer, in: Rhein. Musik- und Theaterztg. 6 (1905), S. 421f.; vgl. W. Tappert, Gassenhauer, S. 810f.; Material im Tappert-Nachlaß, V 93.

Als Urbild des Gassenhauers gilt ein »Volksmarsch mit Gesang ad libitum« des Hamburger Verlegerkomponisten Emil Ascher, op. 92 (1888), nur ein textiertes Trio enthaltend, »Komm, Karline komm, wir gehn nach Hamburg«. Dieser »Hamburger Juxmarsch« wurde vom Frankfurter Komiker Adolf Spahn zum Original-Couplet mit fünf langen Textstrophen »Komm Karline komm, wir wolln nach *Seckbach* gehn« ausgeweitet (erschienen 1897 bei J. André in Offenbach). Die Berliner Fassung »Komm Karline ... wir wolln nach *Rixdorf* gehn« brachte das Scherzwort »Kille kille« in den Refrain. Eine Imitation aber war es, die humoristische Gesangspolka, mit dem vierstrophigen Text »Komm Karline, wir woll'n nach *Pankow* gehn«, von Seelig und Latz und der musikalischen Bearbeitung von Carl Wappaus (1898), vorgetragen durch den Komiker Littke Carlsen, die dank der Werbemethoden des Charlottenburger Verlegers Karl Köhler reißenden Absatz fand. An das Lied vom »Karlinekin«, wie es

der Berliner Volksmund umsang (Meyer/Mauermann, Nr. 284, S. 284), schlossen sich lokale Varianten im deutschsprachigen Bereich an, Wien eingeschlossen: »Komm Karline, wir woll'n nach *Nußdorf* gehn«, aber auch ausländische Imitationen, so sang man in Warschau »Pójdź Paulinko«, in Paris »Viens Poupoule« (»Komm Püppchen«).

138. Der Rixdorfer

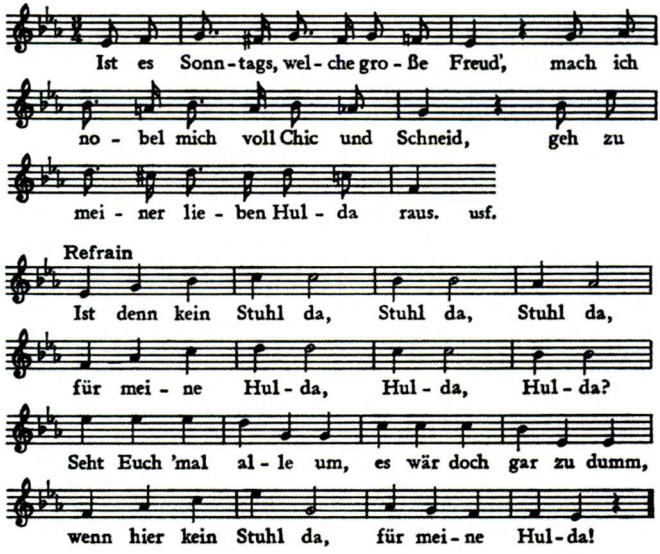


Zur Herkunft und Verbreitung des »Rixdorfers«:

Laut Bericht von Heinrich Lee, »Berlin von heut'«. Moderne Bilder aus der Reichshauptstadt. Berlin-Charlottenburg o. J. [1900], S. 16, kursierte beim Fasching 1872 in Bilses Konzerthaus eine böhmische Polka, die man über zwei Jahrzehnte später wiederentdeckte. Der Leiter eines Berliner Vergnügungsbetriebes, Oskar Klein, unterlegte dem Stück einen vielstrophigen Gesangstext, die kompositorische Ausgestaltung be-

sorgte Eugen Philippi, dessen »Humoristische Polka« (mit gepfiffenem Trio) als op. 18 im Jahre 1895 erschien (vgl. Tappert, Gassenhauer, S. 811, Tappert, V 127). Durch den Komiker Littke-Carlsen wurde die Verbreitung erheblich gefördert. Als Nachbildung schrieb Eugen Philippi zum Text von Alfred Schmarsow den »Tempelhofer. Urkomische Tanzpolka für Littke-Carlsen«, op. 41. Entsprechend besang man andere Vororte wie Rummelsburg (»Heute bin ich kreuzfidel«, »Immer ran, jetzt gehts los«) und Pankow (»Komm Karline, wir woll'n nach Pankow gehn«, siehe oben). Textabdruck des in die Mundart versetzten »Rixdorfers« als »Berliner Volkslied« bei Ostwald, Rinnsteinlieder, S. 130. Mit dem Text »In Rixdorf ist Musike« lebte das Kernstück der Polka als Gassenhauer und Gesellschaftstanz lange nach (vgl. unter C 3).

139. Ist denn kein Stuhl da für meine Hulda
Original-Couplet von W. Wolff (1899) op. 223

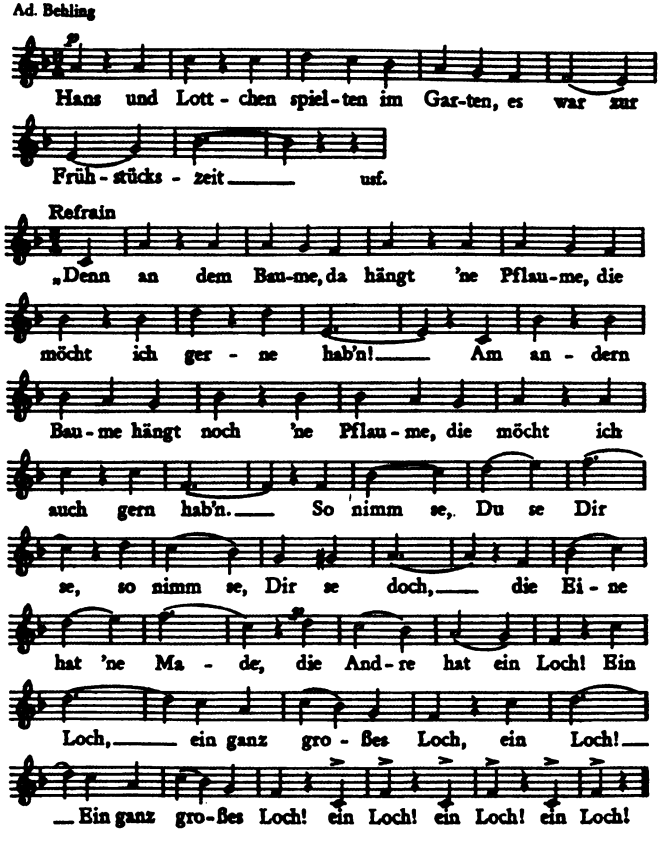


Zur Herkunft und Verbreitung von »Ist denn kein Stuhl da« (1899):
Als Vorlage genannt wird eine Mazurka von Louis Gannes mit unterlegtem Text.
Vgl. Tappert, Gassenhauer, S. 811; L. Riemann, in: Zschr. Das deutsche Volkslied 4 (1902) 117, der eine Improvisation des bekannten Berliner Komikers Bendix für den Ausgangspunkt hält. Laut Berliner Morgenpost vom 7.3.1899 ist der »Urheber Emil Bender, nie Bendix. Dieser sang das Hulda-Couplet zuerst in einem intimen Künstlerverein. Er fand es selbst so blöd, daß er sich zunächst damit nicht in die Öffentlichkeit hinauswagte. Angefeuert vom Beifall seiner Freunde trug er dann das Lied im Apollo-

Theater vor. Wie bekannt, gewann die Hulda dermaßen die Huld des Publikums, daß sie bereits vor der Zeit als ausgewachsener Berliner Gassenhauer flügge geworden ist. Die Musik dazu bildet eine flotte Mazurka, die eine Nachdichtung und Parodie von Louis Gannes berühmter ›Czarine‹ ist.« Nach späterer Meldung des gleichen Blattes entstanden weitere »Hulda-Verse« in Berlin. Tappert gibt Proben wie »Ist denn kein Mann da für meine Wanda?« Das Original-Couplet »Ist denn kein Stuhl da« mit Text und Musik von Wilhelm Wolff erschien im gleichen Jahr 1899 als op. 223 bei J. Jaeger in Berlin (Abdruck des Textes bei Goertz, S. 40f., mit Genehmigung des Berliner Musikverlages Eduard Alert, der jetzt die Aufführungsrechte besitzt). Zur Rezeption außerhalb Berlins: Kunze, Dunkel wars, S. 79; Mies, S. 48; Stockmann, Nr. 414 u. a.

140. Pflaumen-Walzer

(1901)



Zur Herkunft und Verbreitung des Pflaumenwalzers »Denn an dem Baume da hängt 'ne Pflaume« (1901) von Adolf Behling.

Vgl. W. Tappert, Gassenhauer, S. 811f. »Für Gassenhauer ist das Jahr 1901 ein unrühmliches gewesen. Ihm verdanken wir den scheußlichen ›Pflaumenwalzer‹. Als Urheber bezeichnet das Titelblatt Adolf Behling. Die armselige Musik und der witzlose, das Gebiet der Gemeinheit berührende Text verdienten den Erfolg nicht, der dem elenden Machwerk zuteil geworden ist. Diesmal bemächtigte sich die Ansichtskartenindustrie des aktuellen Stoffes, und es kam so weit, daß der Staatsanwalt dagegen einschreiten mußte...«

Eingehend über das gerichtliche Nachspiel: Pressenotizen bei Tappert Nachlaß, V 123. Nach anderen zeitgenössischen Aussagen soll der Pflaumenwalzer durch Textunterlegung zum Walzer »Märchen« von K. Komzak entstanden sein. Zur Wiedergabe: A. Penkert, Das Gassenlied, S. 32. Zur Rezeption außerhalb Berlins vgl. Zschr. d. Ver. f. Volkskunde 15 (1905), S. 278 (oberlausitzsche Parodie »An dem Teiche liegt 'ne Leiche«. Wehrhahn, Nr. 1548 u. a.).

Vom gleichen Autor Behling komponiert oder arrangiert: Lititi-Rheinländer »In der Brunnenstraße is 'n Ding passiert«, vgl. Meyer/Mauermann, Nr. 278, S. 223, Goertz, S. 52.

F. Wittig: Kremser-Partie zu Himmelfahrt, 1884

ANHANG

Verzeichnis der in abgekürzter Form angeführten Literatur

Adamek
Karl Adamek, Deutsche Volkslieder und Sprüche aus dem Netzegau. Lissa i. P, 1913
(Veröffentlichung der Abteilung für Literatur der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wiss. in Bromberg. 7)

Amft
Georg Amft, Volkslieder der Grafschaft Glatz. Habelschwerdt 1911

Bender
Augusta Bender, Oberschefflenzer Volkslieder, Karlsruhe, 1902

Berlinisches, Liederbuch
Berlinisches Liederbuch, Als Manuskript gedruckt bei J. O. Rauert, Sorau/Niederlausitz 1891

Böhme, Gassenhauer
Franz Magnus Böhme, Die Gassenhauer seit hundert Jahren, in: Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- und Chorgesang XI (1896)

Böhme, Kinderlied
Franz Magnus Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. 2 Bde., Leipzig 1886

Böhme, Tanz
Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. 2 Bde., Leipzig 1886

Böhme, Volkstümliche Lieder
Franz Magnus Böhme, Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1895

Büsching/Hagen
Joh. Gustav Gottlieb Büsching und Friedr. Heinrich v. d. Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder. Zwei Teile, Berlin 1807. Unveröffentlichtes Druckmanuskript zum 2. Band
(Dt. Staatsbibl. Berlin Ms. germ. oxt. 405)

Challier
Ernst Challier, Großer Lieder-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher einstimmiger Lieder mit Begleitung des Pianoforte (mit 15 Nachtragsbänden), Berlin-Gießen 1885–1914

Dähnhardt
Oskar Dähnhardt, Volkstümliches aus dem Königreich Sachsen, auf der Thomasschule gesammelt, 2 Hefte, Leipzig 1898

Ditfurth, Fränk. VI.
Franz Wilhelm Frhr. von Ditfurth, Fränkische Volkslieder mit ihren zweistimmigen Weisen..., 2 Theile, Leipzig 1855

Ditfurth, Histor. VI. 1815–1866
Franz Wilhelm Frhr. von Ditfurth, Die historischen Volkslieder von der Verbannung Napoleons ... 1815 bis zur Gründung des Nordbundes 1866. Berlin 1872

Drehorgel
Die Drehorgel. Ein Liederbuch für fröhliche Kreise. Hrsg. von Erwin Schwarz-Reifflingen. Leipzig 1941

DVA
Deutsches Volksliedarchiv zu Freiburg im Breisgau

DVA A
Desgl. Abteilung A: Aufzeichnungen aus dem Volksmunde

DVA C
Desgl. Abteilung C: Jodler, Märsche, Lautausdehnungen usw.

DVA E
Desgl. Abteilung E: Auszüge aus dem handschriftlichen Nachlaß von Ludwig Erk

Erk
Ludwig Erk, handschriftlicher Nachlaß (ehemals Berliner Staatsbibliothek, jetzt in Tübingen aufbewahrt, Abschriften im Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg i. Br., vgl. DVA E)

Erk/Böhme
Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, Deutscher Liederhort. 3 Bde., Leipzig 1893–1894

Erk/Irmer
Ludwig Erk und Wilhelm Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen. 13 Hefte (nur 1–6 gemeinsam mit Irmer). Berlin 1838–1845, neu hrsg. von Joh. Koepp, Potsdam 1938

Erlach
Friedrich Karl Frh. von Erlach, Die Volkslieder der Deutschen, 5 Bde., Mannheim 1834–1837

Fink
G. W. Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen: Eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit ihren Singweisen und Klavierbegleitung. Leipzig 1843

Firmenich
Joh. Matth. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen, Sammlung der deutschen Mundarten in Dichtungen, Sagen, Märchen, Volksliedern, 3 Bände, Berlin 1843–1866

Friedländer, Kommersbuch
Kommersbuch hg. und mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen von Max Friedländer, 2. Aufl., Leipzig 1897

Friedländer, Dt. Lied 18. Jahrh.
Max Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. – Quellen und Studien. 2 Bde., Stuttgart 1902

Frömmel
Otto Frömmel, Kinder-Reime. Lieder u. Sprüche. 2 Hefte, Leipzig 1899/1900

Goertz
Ernst Goertz, Ach Ernst, was du mir alles lernst. Berliner Lieder durch ein Jahrhundert, gesammelt von Hartmann Goertz, München 1954

Günther
Fritz Günther, Die schlesische Volksliedforschung. Breslau 1916 (Wort und Brauch, Heft 13)

Heeger/Wüst
Georg Heeger und Wilhelm Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz, 2 Bände, Kaiserslautern 1909 [zweite, stark veränderte Auflage, hrsg. von J. Müller-Blattau, Mainz und Speyer 1963]

Hoffmann-Richter
Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842

Hoffmann/Prahl
Heinrich Hoffmann v. Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder. 4. Auflage hrsg. von Karl Hermann Prahl, Leipzig 1900.

Jöde, Pott
Der Pott. Ein unverschämtes Liederbuch. Hrsg. von Friedrich Eosandser (d. i. Fritz Jöde). Wolfenbüttel und Berlin 1942

John
Ernst H. H. John, Volkslieder und volkstümliche Lieder aus dem sächsischen Erzgebirge, Annaberg 1909

Kalisch, Leierkasten
David Kalisch, Berliner Leierkasten, 6 Bändchen, Berlin 1858 ff.

Köhler/Meier
Carl Köhler und John Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar, Halle (Saale) 1896

Koepp, A
Johannes Koepp, handschriftliche Abschriften des (seit Kriegsende verschollenen) Märkischen Archives im Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg im Breisgau (falls nicht DVA A ... abgekürzt, siehe daselbst)

Koepp/Cleff
Johannes Koepp und Wilhelm Cleff. Lieber Leierkastenmann, Berliner Lieder, Bad Godesberg 1959

Kunze
Horst Kunze, Dunkel war's, der Mond schien helle ... Eine Sammlung von herrenlosen Scherzdichtungen, München 1943 (Neuausgabe 1952)

Lewalter/Schläger
Johann Lewalter, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel in Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt. Abhandlungen und Anmerkungen von Georg Schläger, Kassel 1911

Lewalter, Niederhessen
Johann Lewalter, Deutsche Volkslieder aus Niederhessen, 5 Hefte, Hamburg 1890–1894 (2. Auflage, Kassel 1896)

Lohre
Heinrich Lohre, Die Volksdichtung, in: Landeskunde der Provinz Brandenburg, hg. von E. Friedel und R. Mielke. Band III, Berlin 1912, S. 265–344

Lutz/Drahts, Singauf
Der Singauf, Lustige Lieder für gesellige Kreise aus alter und neuer Zeit. Zusammengestellt und herausgegeben von Wilhelm Lutz und Willi Drahts, Verlag Schott, Mainz o. J.

Marriage
M. Elizabeth Marriage, Volkslieder aus der badischen Pfalz, Halle (Saale) 1902

Meier, KiV
John Meier, Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen. Halle (Saale) 1906

Meisinger
Othmar Meisinger, Volkslieder aus dem badischen Oberlande, Heidelberg 1913

Meyer/Mauermann
Hans Meyer, Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten. 9. Auflage von Siegfried Mauermann, Berlin 1925

Meyer, Anstichlieder
Julius Meyer, Anstichlieder, ges. und herausgegeben in Verbindung mit W. Biermann u. W. Lemme von Julius Meyer, 3. Auflage Leipzig 1913

MGG
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher hg. von Friedrich Blume, Kassel-Basel-London 1949 ff.

Mies, Karnevalslied
Paul Mies, Das Kölnische Volks- und Karnevalslied. Köln-Krefeld 1951 (Denkmäler rheinischer Musik, Band 2) [zweite erweiterte Auflage 1964]

Norddeutsche Couplets
Norddeutsche Couplets mit leichter Klavier-Begleitung. Eduard Blochs Theaterbuchhandlung, 160 Einzelhefte o. J. (ca. 1869–1892)

Oetke
Herbert Oetke, Schurt den Kedel ut. Märkische Volkstänze mit einem Anhang märkischer Volkslieder gesammelt und herausgegeben, Halle (Saale) 1952

Ostwald, Rinnsteinlieder
Hans Ostwald, Lieder aus dem Rinnstein. 3 Bändchen, Leipzig und Berlin 1903, 1904, 1906. Neue Ausgabe in 3 Bändchen, München 1920

Parisius
Ingeborg Weber-Kellermann, Ludolf Parisius und seine altmärkischen Volkslieder, Herausg. der Melodien von Erich Stockmann, Berlin 1957 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichung des Instituts für deutsche Volkskunde, Band 10)

Schade
Oskar Schade, Deutsche Handwerkslieder, Leipzig 1865

Schuhmacher
Wilhelm Schuhmacher, Leben und Seele unseres Soldatenliedes im Weltkrieg. Frank-

furt a. M. 1928 (Deutsche Forschungen, hg. von F. Panzer und J. Petersen, Heft 20)

Schulten, Kilometerstein
Der Kilometerstein. Eine lustige Sammlung. Hg. von Gustav Schulten, 8. Auflage, Wolfenbüttel 1950

Schulten, Leierkasten
Der Leierkasten, Alte Bänkelsängerlieder und Lieder fürs Herz, hg. von G. Schulten, Potsdam 1934

Spamer, Volkskunde
Adolf Spamer, Die deutsche Volkskunde, 2. Aufl., Band 1, Berlin und Leipzig 1936

Steinitz, I und II
Wolfgang Steinitz, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Band I, Berlin 1954, Band II, ebenda 1962 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichung des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 4/1 und II)

Stemmle
R. A. Stemmle, Ihr lieben Leute höret zu. Schöne Romanzen und hochtragische Moritaten, ergreifende Volksballaden und echte Drehorgellieder, Berlin 1938

Stockmann
Doris Stockmann, Der Volksgesang in der Altmark von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Berlin 1962 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichung des Instituts für deutsche Volkskunde, Band 29)

Stückrath
Otto Stückrath, Nassauisches Kinderleben in Sitte und Brauch, Kinderlied und Kinderspiel, Frankfurt a. M. und Wiesbaden 1931 (Veröffentlichung des Volksliedausschusses für das Land Nassau, die Stadt Frankfurt a. M. und den Kreis Wetzlar, Band 2)

Tappert, Gassenhauer
Wilhelm Tappert, Gassenhauer, in: Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, VI. Jahrg., II. Halbjahr 1904, S. 802 ff.

Tappert, V
Wilhelm Tappert, Nachlaß in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin

Treichel
Alexander Treichel, Volkslieder und Volksreime aus Westpreußen, Danzig 1895

Volksliedwerk
Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv durch John Meier, Band I ff., Berlin und Leipzig 1935 ff.

Wegener
Philipp Wegener, Volksthümliche Lieder aus Norddeutschland, besonders dem Magdeburger Lande und Holstein, nach eigenen Sammlungen und Beiträgen von Carstens und Pröhl, 3 Hefte, Leipzig 1879–1880

Wehrhan
Karl Wehrhan, Frankfurter Kinderleben in Sitte und Brauch, Kinderlied und Kinderspiel, Wiesbaden 1929 (Veröffentlichung des Volksliedausschusses für das Land Nassau, die Stadt Frankfurt a. M. und den Kreis Wetzlar, Band I)

Wolfram
Ernst H. Wolfram, Nassauische Volkslieder, Berlin 1894

Wustmann
Gustav Wustmann, Als der Großvater die Großmutter nahm. Ein Liederbuch für altmodische Leute, Leipzig 1885, 5. veränderte Auflage, bearbeitet von A. Kippenberg und F. Michael, Leipzig 1922

Personenregister

Alert, Eduard 449
Aletter, Wilhelm 194, 258, 435f.
André, Johann 446
Angely, Louis 52, 180, 424
Arnim, Bettina v . 60
Ascher, Emil 192, 444, 446
Auber, Daniel François Esprit 177, 335, 337, 383
Bach, Johann Sebastian 228
Baluschek , Hans 90, 98f.
Bartsch, G. 41
Bäuerle, Adolf 181, 426
Bebel, August 74, 237
Becker, Ernst 117
Becker, Horst 122
Becker, Rudolf Zacharias 106
Beckmann, Friedrich 30, 53, 180f., 426
Behling, Adolf 194, 449f.
Bender, Emil 257, 258, 448
Bender, Henry 441
Bendix 82, 265, 448
Beta, Heinrich 27
Bethge, G. 142
Beyer, Ernst 186, 279
Bial, Rudolf 76, 179, 181, 428–430
Bilse, Benjamin 242, 253, 447
Bismarck, Otto v. 65, 72, 74, 100, 161, 238
Bizet, Georges 179, 383
Blanchard, Jean-Pierre 170, 312
Bleichröder, Gerson v. 72
Bloch, Eduard 179, 241, 376, 390, 400, 439, 442
Blon, Franz v. 103
Blum, Karl 52, 180, 423
Blume, O. 186
Boehme, W. 434
Böhm, Martin 400
Böhme, Franz Magnus 19, 20, 23, 70, 99, 124, 147, 151, 155, 159, 161, 162, 184, 198, 272
Bolte, Johannes 21, 107, 138, 170, 172, 319, 416
Bolten-Beckers, Heinz 102, 185
Boquet 44, 66, 352
Bosc, August 381
Bothe, Heinrich 301
Brandesky, Otto v. 439
Brandsch, Gottlieb 123
Bratring, Friedrich Wilhelm August 55
Bürger, Gottfried August 211
Büsching, Joh. Gustav Gottlieb 110, 118
Callenbach, Carli 65
Causse, Otto 440
Chamisso, Adelbert v. 58
Chodowiecki, Daniel 41
Chopin, Fryderyk 185, 396
Choron, Alexandre Etienne 159, 333
Christiné, Henri 395
Claudius, Matthias 106
Conradi, August 76, 181, 184, 388, 393, 428
Crazel 31, 45, 138, 140, 146, 149, 150, 325, 330
Daase, Rudolf 174, 443
Dalatkiewicz, W. 184, 194f., 390
Damm, Friedrich 117
Damm, Paul 117
Diabelli, Anton 342f.
Ditfurth, Franz Wilhelm 160–162, 275, 348
Döblin, Alfred 84
Dohm, Ernst 65
Dörbeck, Franz Burchard 31, 35, 45, 54, 138, 140, 142, 144, 146, 170, 171, 317, 319, 325, 330, 336, 337
Dronke, Ernst 59
Drucker, Lazarus 37
Drucker, Louis 37, 148
Eckermann, Johann Peter 17
Einödshofer, Julius 266, 407
Elisabeth-Louise 233
Erk, Ludwig 21, 110f., 115f., 132f., , 151
Fahrbach, Philipp junior 167, 402f.
Faust, Carl 189, 397f.
Firmenich, Johann Matthias 147
Fischer, Marie 396f.
Flotow, Friedrich von 383
Fontane, Theodor 41, 59, 63, 79, 180, 237
Förster, Emanuel Aloys 97
Förster, Rudolf 255
Freiligrath, Ferdinand 64
Frey, Hermann 103, 185, 441
Friedländer, Max 21, 161, 351
Friedrich Wilhelm der Grosse 204
Friedrich Wilhelm III. 157, 331

Friedrich Wilhelm IV. 62 f., 233, 236 f., 345, 350
Gannes, Louis 192, 257, 448 f.
Gärtner, Eduard 35
Gellert, Christian Fürchtegott 157
Gericke, Friedirch und 35
Ghys, Henry 186, 187, 396
Ghys, Joseph 186
Gilbert, Jean 103
Glaser, Otto 22, 128
Glaßbrenner, Adolf 31, 40, 48, 54, 64, 105, 117, 129, 133, 156, 158, 180 f., 212, 217, 220, 223, 225, 280, 332, 339, 343, 426
Goethe, Johann Wolfgang v. 17, 56, 169, 206, 219, 312, 352
Gounod, Charles 183
Gräbert, Louis 38, 65, 173
Gräf, Oskar 81
Graefe, Albrecht von 262
Gregy 188, 396 f.
Gudewill, Kurt 2, 4, 7
Gungl, Johann 231
Gungl, Josef 43, 44, 161, 162, 231, 232, 237, 346, 349, 350, 351
Hagen, Friedrich Heinrich v.d. 110, 118
Hahn, R. 66
Hansen, Wilhelm 22
Hauff, Wilhelm 164
Hauptmann, Gerhard 84
Hauptner, Theodor 181
Heine, Heinrich 52, 103, 177
Heinsius 44, 47, 207, 310
Heinze 90
Hencken, Anne Christine 49
Hermann, Georg 84
Hermann, K.L. 305
Hertel, Peter Ludwig 174, 376
Herzog Karl von Braunschweig 313
Hesekiel, Johann Georg Ludwig 74
Hinsch, Wilhelm 380
Hintze, Johann Heinrich 35
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich Karl 105, 156, 181, 343
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 159, 334
Holländer, Victor 103, 194, 266
Hollerbaum, Friedrich 366
Holtei, Karl von 52, 53, 180, 423
Holz, Arno 84
Hopf, Albert 66
Hosemann, Theodor 31, 35, 37, 135, 142
Hübner, Paul 184, 388
Hummel, Carl 35
Jacob, Julius 74
Jacobi 37, 44
Jacobson , Eduard 76
Jaeger, Felix 196, 400, 442
Jöde, Fritz 21
Kahle, C. 380
Kalisch, David 65, 66, 74, 75, 76, 107, 181, 182, 183, 265, 427, 428
Kazner, Johann Friedrich August 291
Keller, Gottfried 74, 75, 239
Klein, Oskar 96, 254, 447
Kleye, Hans 433
Klingemann, August 169, 210, 312
Kluck, M.P. 330
Koepp, Johannes 22–24, 108, 111, 115, 120, 122, 124, 164, 188, 196
Köhler, Karl 192, 446
Kollo, Walter 103, 184, 441
Komzak, Karl 450
Kopp, Arthur 122
Körner, Theodor 159, 333
Kotzebue, August v. 106
Kretzer, Max 84, 89, 133
Kroll, Joseph 36, 40, 71, 231, 240 f.
Krüger, Franz 35
Kügler, Hermann 21, 66, 128 f., 180, 330, 364, 415 f.
Kühne, Robert 186, 431
Kunz, Konrad Max 444
Kutschera, Alois 123, 258
L'Arronge, Adolf 76, 265
Lange, Theodor 361
Lanner, Joseph 172
Lasalle, Ferdinand 74
Latz 192, 446
Lecocq, Alexandre Charles 183, 387
Lederer 444
Lee, Heinrich 447
Leixner, Otto von 80, 84, 251
Lenz, Leo 48, 108
Liebig 44
Liebknecht, Wilhelm 74
Lienau, Robert 124, 295
Lincke, Paul 96, 102, 103, 184, 193, 194, 257, 266, 416
Lind, Jenny 232
Linde, Julius 51
Lindenberg, Paul 84
Liszt, Franz 51, 232
Litfaß, Ernst 48 f., 105–107
Littke-Carlsen 192, 253, 446, 448
Loewenberg 65
Löffler, Ludwig 35, 71, 240
Lohre, Heinrich 21
Lorens, Carl 402
Ludwig I. von Bayern 173, 375
Maathias 444
Mädchenhold 138
Mangelsdorff, Willy 446

Marx, Karl 77, 237
Mauermann, Siegfried 18
Meier, John 4
Meisl, Karl 52
Meißner, Franz 192, 444
Mendelssohn, Fanny 169, 312
Menzel, Adolf v. 35, 74, 142
Merk, G. 124, 295
Methfessel, A. 157, 357
Metzel 40
Meusebach, Karl Hartwig Gregor von 105
Meyer, Curt 65, 426
Meyer, Ernst Hermann 4
Meyer, Hans 18
Meyerbeer, Giacomo 51, 178, 179, 384, 386
Meysel 65, 102
Michaelis, G. 393
Millöcker, Karl 102, 184, 389
Mitkiewicz, Hugo von 124, 295
Mozart, Wolfgang Amadeus 177, 272, 382
Müller, Wenzel 106
Mylius, Otfried 184, 196, 380, 390, 400, 439, 442, 444
Naumann, Emil 400
Naumann, Hans 3, 21, 117
Nicolai, Friedrich 41
Nicolai, Philipp 157
Northmann 86, 262, 263
Offenbach, Jacques 102, 183
Ostwald, Hans 18, 92f., 134, 164, 448, 453
Paganini, Niccolò 37, 51
Paul, Bruno 103
Penkert, Anton 20
Peter, Carl 408
Philippi, Eugen 96f., 183, 266, 447, 448
Pick, Gustav 392
Pleininger, C. 439
Pohl, Emil 76
Prix 154
Puhlmann, Berta 122
Pulikowski, Jan v. 3
Quinche 396
Raabe, Wilhelm 74
Raimund, Ferdinand 76
Rathenau, Walther 84
Rawolle, Erich 288
Razel, C.M. 138
Rebbert, L. 124, 295
Reder, Carl 442
Reiche, Hermann 117
Reißiger, Karl Gottlieb 154, 156, 179, 337, 342f., 386
Reitzenstein, H. Fr. v. 106
Resch, Johann 195, 196, 198, 400
Reuter, Fritz 177
Reutter, Otto 90, 101
Richter 38, 170, 312
Robertson, Eugene 169, 312
Rodenberg, Julius 84
Rossi, Pellegrino 169, 312
Rossini, Gioacchino 166, 177, 337, 368f., 383
Rückert, Friedrich 187
Salingré, Hermann 40, 76, 178, 241
Sander, Bruno Hugo Robert 366
Saß, Friedrich 60
Schaeffer, August 163
Schechner, Henriette 312
Schechner, Nanette 169
Scheer, Johann 63
Scheffel, Victor v. 161
Schiller, Friedrich v. 107, 219, 305, 316
Schlaf, Johannes 84
Schläger, Georg 116, 279
Schlichting, S. 174, 378, 443
Schmarsow, Alfred 174, 443, 448
Schmitz, Hans 87
Schneider, J.A. 52
Scholz, Wilhelm 27, 432
Schönfeld, Paul 366
Schoppe, Julius 30
Schrammel, Johann 167, 405, 406
Schritt, Angelus 154
Schubart, Christian Friedrich Daniel 106
Schubert, Franz 185, 396
Schulz, Luise (Harfenjule) 86–88, 125, 261–263, 393
Schünemann, Georg 21
Schwartzkopff, Louis 78
Scott, Walter 316
Scotto, Vincent 395
Seelig 446
Seidel, Heinrich 85
Selig 192
Seraphim, Gabriel 138, 140, 319
Simoné 170
Sontag, Henriette 51, 169, 210
Spahn, Adolf 192, 445f.
Spielhagen, Friedrich 74
Spiero, Heinrich 386
Spontini, Gaspare 51
Stasny, Ludwig 186
Steffens, C. 439
Steidl, Robert 256
Stein, Frhr. v. 58
Steinitz, Wolfgang 4, 63, 160, 161, 351
Stockmann, Doris 123
Stolberg 70
Strauß, Johann 102, 163, 172, 183, 282, 337, 374, 391, 426
Strauß, Johann junior 172

Streidl, Robert 257
Strousberg, Bethel Henry 72
Suppé, Franz von 102, 184, 388
Taglioni, Paul 174, 376
Teich, Otto 444
Thiele, Richard 195, 433
Thöny, Eduard 103
Tivoli, August 138, 140, 150, 325, 328
Tomaschek, Anton 307
Tomaschek, Franz 307
Trappert, Wilhelm 19f., 23, 161, 170f., 184, 187f., 192, 397, 400, 442, 449
Treitschke, Heinrich v. 62
Trowitzsch 22, 49, 105, 107, 117, 120, 147, 170, 221, 307, 410, 426, 436
Tschech, Heinrich Ludwig 62f., 160–163, 233–238, 344f., 349–351
Ulrich, Fritz 161, 351
Varnhagen von Ense, Karl August 63, 129, 160, 234f., 344
Vehse, Eduard 62
Verdi, Giuseppe 179, 183, 246, 383
Viebig, Clara 84
Vieuxtemps, Henri 232
Villard, Georges 395
Vollmár, Josef 188, 397f.
Vollstedt, Robert 407
Voß, Julius von 45, 47, 52, 133
Wagner, Richard 179, 383
Waldmann, Ludolf 194, 265, 266, 394
Wappaus, Carl 192, 445, 446
Weber, Carl Maria von 51, 154, 156, 177, 179, 206, 337f., 342, 343, 382f., 386
Wehl, Feodor 54
Weirauch, August 76
Wieprecht, Wilhelm 44, 233
Wilhelm I. 65
Wilken, H. 76, 96, 253, 393, 428, 429, 430
Winterberg, E. 178, 335
Wiora, Walter 4, 119
148
Witte, Paul 174, 443
Wittig, F. 450
Wolff, Wilhelm 448, 449
Woltersdorff 65, 102
Wrangel, Friedrich Heinrich Ernst 64, 68
Würfel, Franz 100, 264
Zedlitz, Joseph Christian Freiherr v. 297
Zelter, Karl Friedrich 51, 158, 169, 208, 209, 312
Zille, Heinrich 34, 36, 72, 88, 90, 93, 131
Zola, Emile 84
Zürngibl, Wilhelm 48, 49, 105, 106, 108, 159, 171, 210, 211, 317, 334

Lied- und Werkregister (nach Titel und Incipit)

Abschied von Berlin 107
Abschiedsbrief 123
Ach Bruder, wird singen ein Lied, wir haben auf Bier Appetit 164
Ach du mein lieber Eujen 382
Ach du mein lieber Gott 372
Ach du, mein lieber Fritz 278
Ach Emma 252, 257
Ach Ernst 266
Ach Gott, ach Gott, Herr Meyer, im Ochsenkopp is Feuer 186
Ach ich bin ein Wittwer 258
Ach ich bin so müde 279
Ach je, in Friedenau, da ist der Himmel blau 439
Ach Joseph, liebster Joseph 116
Ach könnt ich noch einmal so lieben! 252, 266
Ach lieber Kapitän, ach lassen Sie das sein ... 266
Ach Max, hast du 'ne Neese 441
Ach mein lieber Fritz 134
Ach wat ist doch vor'n Vergnügen 107
Ach wenn doch meine Tante deine Tante wär 265
Ach wie so trügerisch 383
Ach wir armen Narren hoffenstets und harren 343
Ach! Einmal blüht im Jahr der Mai 355
Ach, ach, ach, ach, Herr Meier 60
Ach, ach, ach, mein allerliebstes Kindchen 215
Ach, ein Walzer ist mein Leben 266
Ach, einmal blüht im Jahr der Mai! 266
Ach, ich bin so müde 186, 279
Ach, lieber Schaffner, was haben Sie getan? 265f.
Ach, nur möchte ich sinken 123
Ach, wenn das mein Männchen wüßt, was mir passiert! 264
Adieu Berlin und deine Gegend 107
Air composé par le Roi Louis XIII. 186, 187, 396
Aktionbudiker 107
Alexanderplatz 84
Alle Hähne krähen 380
Alles soll sich Polka nennen 107, 309
Als Bub da war ich Stallbursch 392
Als die Römer frech geworden 161, 163, 351
Als ich achtzehnhundertsiebzig 392, 393
Als ich dich zum erstenmal erblickte 123
Als ich im Flügelkleide 272
Als Napoljonn Bonaparte 394
Alt- und Neu-Berlin 80
Altes chantant 99
Am Elterngrab 266
Am grünen Strand der Spree 76, 96, 253, 265, 429
Amboßpolka 282
Amor ging und wollte sich erquicken 133, 214, 279f.
An dem Teiche liegt 'ne Leiche 450
An der Ecke von Berlin Groß Friedrichshain 420
An der Gartentüa 424
An einem Baume, da hängt 'ne Pflaume 193
An einem Fluß, der rauschend schoß 293
An einen Städtchen 294
An Hecken von wilden Rosen 266
Annen-Polka 172
Anno dazumal und Anno heut 73
Arien aus Werthers Leiden 106
Auch Hemden hatt ich, ehemals drei, 227
Auf dem Mühlendamm 13, 337, 339, 341–344
Auf den Sonntag freu' ich mir 254, 266, 447
Auf der grünen Wiese 168, 402, 404
Auf der Pferdebahn 194f., 431, 433
Auf der Vogelwiese 403
Auf eigenen Füßen 76, 428
Auf einem Omnibus 384, 385
Auf, auf, ihr Brüder 106
Auf, Brüder, laßt uns singen 213
Aufforderung zum Tanz 163
August, sollst mal runterkommen 186, 430f.
Auguste die bewusste oder Knackwurstlied 392
Ausgelitten, ausgerungen 106
Ballet comique de la Reine 186
Banan', Banan' 373
Bänkelsängerlied 310
Barrison, Lona 258
Batty der Löwenbändiger 188, 397, 398
Bäumchen verwechseln 133
Bayerische Polka 173, 375
Bei einen Städtchen 294
Bei ihrem schwererkrankten Kinde 123
Bei Sedan auf der Höhe 123, 129, 364, 366
Bekränzt mit Laub 106
Berlin ist groß, Berlin ist herrlich 101
Berlin von heut' 447

Berlin wie es ist und trinkt 54, 332
Berlin wie es weint und lacht 75, 183
Berlin wird Weltstadt 75
Berlin zu jeder Jahreszeit 266
Berlin, du schöne Königsstadt 107
Berlinade oder Lindenlied 301
Berliner Ball-Saal 38
Berliner Dirnenlied 92
Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter Heinrichs-Walzer 31, 139f., 144–151, 321, 325, 330
Berliner Gesangbuch für Resourcen 117
Berliner Köchinnen 108
Berliner Kreuzpolka 443
Berliner Landpartien 42, 107
Berliner Leierkasten 182, 183
Berliner Linden-Lied 107, 299, 301, 302
Berliner Luft 266
Berliner Polka-Kneipe 42
Berliner Redensarten 146
Berliner Stadtklatsch 85
Berliner Volkslied 448
Berliner Wespen 313
Berliner Witze 108
Besänftigungswalzer 141
Besänftigungswalzer auf den Berliner Dischbraziohns-Walzer 140, 144, 150, 325f.
Billewillewill mein Mann ist krank 398
Bimmel-Bolle 433, 434
Bist mein Schnuteken 183, 387
Blindekuh 133
Bolle reiste jüngst zu Pfingsten 423
Bruder wir trinken noch eins 274
Bruder, trink einmal 274f.
Brumm du alte Schachtel du 205
Buntes Berlin 54
Bürjerwehreken, sichste wie de bist 66
Carmen 179, 238, 246
Charmant Walzer 374
Cigarrenfritzen 181
Cotillontour 279
Czarine 257, 449
Da droben auf dem Berge, da ist der Deibel los 354
Da droben auf dem Berge, da steht ein Soldat 354
Da nieden in jenem Holze 13
Da unten in der Elbe 403
Damen-Souvenir (Gedenk)-Polka 172, 374
Dann wirst du wie auf grüner Au 220
Danses brillantes 154, 337, 342
Das allerneuste Lied 266
Das enthüllte Preußen 63
Das Erwachen des Löwen 185
Das Gebet einer Jungfrau 185
Das Große mag sich loben 435
Das größte Portemonnaie hat Ladewig 189f., 397, 399f.
Das Herzenload 154, 338, 342f.
Das hilft dir alles nichts, die Wurst die schmeckt nach Seefe 179, 383
Das ist dem Berliner sein Fall 254
Das ist dem Wiener sein Schan 254
Das ist der schöne Meyer, ja Meyer 186
Das ist die Berliner Luft 102
Das ist die heimliche Liebe 196, 400
Das ist die Liebe, die heimliche Liebe 196, 400
Das ist was für die Groß'n 373
Das Kanapee ist ein Vergnügen 437
Das kann nur ein Berliner sein 76, 181, 426
Das kleine Fischermädchen 394
Das Königstädtische Themater am Alexanderplatz 50
Das Lied auf Fritz Bollmann 128
Das Lied vom Grunewald 439
Das Lied von Pastors Kauh 127, 419f.
Das macht die Berliner Luft 266
Das Mädchen am Flusse 292
Das poetische Berlin 386
Das Schönste auf Erde 266
Das schönste Leben auf der Welt 392
Das Wanderlied der Handwerksburschen 120
Das weinende Berlin 184, 390
Daß du mich liebst 167, 407
Daß ich so kolosssal lustig bin 407
De Hoot, de hott en Daler kost 6
Dem Bösewicht wird Alles schwer 220
Denke dir, mein Liebchen 265
Denkst du daran 53, 229
Denkste denn, denkste denn, du Berliner Pflanze 166, 369
Denn an dem Baume 266, 449, 450
Denn beim Souper, da kann man was erleben 266
Denn Bimmel-Bolle bimmelt 266
Denn du hast ja die schöne Berta 116
Denn so wie du, so lieblich und schön 265
Dennoch hat sich Bolle janz kostbar ammesiert 355
Der Aktienbudiker 74
Der alte Feldherr 53
Der Berliner Krakehler 65
Der Droschkenkutscher 107
Der Eckensteher Nante 180
Der Eckensteher Nante im Verhör 53, 426
Der Flotte Bursche 167
Freischütz, Der 51, 177, 206f., 228, 382, 438, 440
Der geheimnisvolle Rächer oder der brave Müllerbursche 117
Der geliebte Schwiegersohn 95, 174
Der glückliche Ehemann 308
Der große Oekonom 108
Der große Wohltäter 76, 430
Der Hauptmann von Köpenick 82
Der Held der Melodie'n 44

Der Herr Musikprofessor spricht 259
Der Himmel ist so trübe 285
Der Jäger 157
Der kleine Postillon 442
Der kreuzfidele Kupferschmied 408
Der Kutscher kann nicht fahren 81
Der liebste Platz, den ich auf Erden hab 266
Der Mann mit dem Coaks oder Das weinende Berlin 184, 390
Der Ort heißt Grunewald 97, 439
Der Piefke lief die Stiefel schief 166
Der Plumpsack geht um 133
Der Preußische allgemeine Hausfreund für den denkenden Bürger und Landmann 181
Der Ritter muß zum blut'gen Kampf hinaus 159, 205, 333
Der Schneider muß nach Pankow schnell hinaus 159, 333f.
Der schöne Alexander 81
Der schwäbische Ritter an seinen Sohn 70
Der Storch hat ooch den Laden zu 255
Der Stralauer Fischzug 52, 107
Der Tabak ist mein Leben 47
Der Tempelhofer 266
Der treue Husar 287
Der treue Knabe 287
Der Troubadour 179, 246, 383
Der Wanderfreund 161, 351
Des Kindes Klage 124, 294, 295
Des Knaben Wunderhorn 287
Des Nachts um zwölfe 400, 401, 402
Des Sonntages, des Sonntags, da ist der beste Tag 200
Des Sonntags darfst nicht knutschen du 255
Des Sonntags ist er Organist 419
Des Tages will ich denken 123
Des Verfassers beste Laune 172, 374
Det beste Leben hab ick doch 53, 181, 211, 424f.
Det is gut und des is schön 107
Deutsche Gassenlieder 181
Deutsche Marseillaise 167
Die Bäcker und die Schlächter 108
Die Barrikade am Köllnischen Rathaus 66
Die beiden lebenden Schneider, oder Das todte Plettbrett 107, 305
Die Berliner duhn wirklich sehr stolz und spinöse 48, 310
Die Berliner Range 377
Die besten Stiefel in der Welt 391
Die Damenhüte im Berliner Theater 52
Die Damenschuhe im Theater 52
Die Erscheinung in der Brautnacht 290, 291
Die Hussiten zogen vor Naumburg 162, 351
Die Jule war so schön 126, 412, 413
Die Kinderchen, die kli-kla-kleinen 414
Die Kirche ist mit Stroh gedeckt 418
Die kleine Fischerin 394
Die Kuh scheißt lauter als die ('ne) Nachtigall 371
Die Landwehr steht am Kupfergraben 166, 371
Die Lebenden und die Toten 64
Die Leiden des jungen Werthers 106
Die Liebe ist das Feuerzeug 280f.
Die Liebesinsel 266
Die Lokomotive 65
Die Mottenburger 428
Die Mühle im Schwarzwald 185
Die Musik der armen Leute 259
Die Mutter an der Wiege kniet 122
Die Nacht, die ist so trübe 359
Die neue Heimat im Eisgebirge oder Schwere Prüfung und frohes Wiedersehen 117
Die Pferdebahn 432
Die Quintchen, das verruchte Weib 188, 399
Die Räuber 305
Die Räuberbraut 293
Die schönsten Stiefel in der Welt 392
Die Spree-Amazonen 257
Die Stumme von Portici 177, 178, 335, 337
Die Väter haben Sand gekarrt 158, 331
Die Wacht am Rhein 77
Die weisse Dame 228
Die Werdersche Pferdebahn 432
Die Wiener in Berlin und die Berliner in Wien 53
Die Witwe Quinche 188, 396, 397
Die Zauberflöte 382
Dies ist der Tag, den Gott gemacht 157
Dinorah 178, 179, 384, 385, 386
Dischbraziohnswalzer, siehe: Berliner Dischbraziohnswalzer
Disharmonie 17
Don Giovanni 272, 382
Donnerwetter – Tadellos 102
Donnerwetterlied 103
Douze Valses 154, 337
Draußen auf der langen Brücke 134
Draußen bei Mais, da is die Kapelle 202
Dreiester, du brachst den Schwur der Treue 122
Droschkenkutscher Wiese 168, 404
Drunter an der Elbe 404
Drunter im Tale 293
Du ahnst es nicht 257
Du bist verrückt, mein Kind 184, 388
Du hast mir nie geliebt 380
Du kannst mir mal vor'n Sechser 37, 362f.
Du, du gloobst, du bist schöne 159
Du, du liegst mir im Herzen 158, 332
Echter Eckensteher Nante 180
Eenes Abends nach dem Sturm 92
Ei was braucht man, um glücklich zu sein? 53
Ei, was kann's wohl Schöneres geben 32

Eigenthümlich ist es in der Welt 399
Eigentum ist Diebstahl oder der Traum eines rothen Republikaners 66
Ein alter Wiener Blitz 442
Ein Armer ging und wollte sich erquicken 280
Ein Bauer wollte stoppeln gehen 269
Ein bißchen Französisch 76, 427
Ein bitteren Schnaps trink ich so gern, einen süßen noch viel lieber 157
Ein Droschkenkutscher ist fürwahr 107
Ein flotter Studio 402
Ein freies Leben führen wir 47, 59, 305
Ein ganzer Kerl 178
Ein gebildeter Hausknecht 75f.
Ein hübsches Kind von fünfzehn Jahren 212
Ein Hund kam in die Küche 281
Ein jeder Stand hat seine Laune 307
Ein Jüngling hatte einen Schatz 366, 368
Ein Kaufmann, der sich Schulze nennt 135
Ein kesses Leben führen wir 304
Ein Mädchen wollte früh aufstehen 276
Ein Mann, der wollte angeln 366
Ein neues Haus laß ich mir bau'n 73
Ein Postknecht ist ein armer Wicht 57
Ein Römer stand in finstrer Nacht 408
Ein Schlösser hat mal'n G'sellen g'habt 211
Ein Sechser die laufende Maus 121, 373
Ein Stündchen vor dem Postdamer Tor 52
Eine Kuh scheißt lauter als die ('ne) Nachtigall 371
Eine Mutter hat ihr einzig Kind 159, 411
Eine Wasserpartie nach Stralau 69
Einkauf von Lumpen, Knochen, Papier 30, 356
Einmal hunderttausend Taler 66
Eins zwei drei und vier 169
Eins, zwei, drei, an der Bank vorbei 193, 443
Eins, zwei, drei, vier 134, 311, 314
Eisenbahnlied 57
Emil-Couplet 194
Emma. Rosauras Schwester 301
Emmas Herz klopft ungestüm 266
Entsagung 123
Er hat mir mal'n Bonbon geschenkt 172
Er isst nun keine Austern mehr 396
Er soll dein Herr sein 184, 389f.
Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland 187
Ernestinchen, jung von Jahren 266
Errinerung 123
Erweitertes Potpourri 277
Es fiel ein Mann vom Dache und brach sich das Jenick 355
Es giebt kein schön'res Leben 108, 154, 342f.
Es kann ja nicht immer so bleiben 39, 106
Es lassen die Männer 307
Es regnet auf die Brücke 132
Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus 47
Es stand 'ne Kuchenfrau im Friedrichshaine 420
Es war ein Mädchen jung an Jahren 118
Es war einmal ein treuer Husar 124, 285, 287
Es weht der Wind von Brandenburg her 115, 267
Es zeigt die Träne in des Menschen Auge 122
Ewige Lampe 65
Fahrn wa so gemütlich uff de Pferdebahn 194, 431
Fatinitza 184, 388
Faule Fische, geangelt in Stralow 66f., 160, 351
Feenwalzer 265
Fensterputzer ist mein Vater 89, 377
Ferdinand, wie schön bist du 285
Fest der Handwerker 180
Feuerwehr-Galopp 174, 376
Filz is dodt 225, 313
Fischerin du jroße (große) 394f.
Fischerin du kleine 249, 266, 394
Fledermaus 392
Flick und Flocks Abenteuer 174, 376
Flotte Bursche 403
Fordre niemand mein Schicksal zu hören 53
Fort mit dem alten Schlendrian 57
Frau Direktor! Uff de Jarderobe is schon wieder ken Eimer! 72
Frau Jenny Treibel 63, 79
Frau Luna 102
Freien is keen Pferdekoof 212
Freischütz 51, 177, 206f., 228, 382, 438, 440
Freunde, trinkt einmal 275
Freut Euch des Lebens 215
Frieda 396
Friedrichshainchen 13
Fritze Bollmann wollte angeln 363
Fritze Weber 166, 370
Fromme Leierkasten 230
Früh von der Heimat mußte ich gehen 122
Fuchs du hast die Gans gestohlen 279
Füsilier' sind lust'ge Brüder 362
Galopp-Walzer 150
Garde meist sehr exklusiv 103
Gasparone 184, 389
Gasparone-Walzer 390
Gaudeamus igitur 47
Gebildeter Hausknecht 183
Gefangen in maurischer Wüste 124
Gestern früh um achte 174, 379
Gigerlkönigin 254, 264
Gregy-Lied 188f., 396f.
Grete ging im Wald spazieren 288
Grotesker Gesellschafts-Scherz 376
Guillaume Tell 337
Gustav, ärgere dich nicht 252, 266
Gustchen geht zum Tanze heut! 434
Guter Mond, du gehst so stille 106

Hab'n Sie nicht den kleinen Kohn gesehn 266
Hackenschottisch 351
Hallischer Stiefelknechtsgaloppwalzer 134, 170f., 316–319, 373
Hamburger Juxmarsch 444, 446
Hampel-Walzer 440
Hans und Lottchen spielten im Garten 266, 449
Hänschen klein 358
Hänsel-und-Gretel-Polka 397–399
Harlekin als Drehorgelmann 6
Hatte je ein Mensch so'n Pech 63, 236
Heil dir im Siegerkranz 77, 158, 212, 276, 315, 331
Heimliche Liebe 195f., 400
Heinrich schlief (lag) bei seiner Neuvermählten 118, 211, 290
Heinrich und Wilhelmine 291
Heinzelmännchens Wachtparade 185
Heitere Gesangspolka 435f.
Helgoländer Tanz 402
Herr Bolle nahm zu Pfingsten 421
Herr Die Wiener in Berlin 423
Herr Fink(e), die Brüder sind tot 47, 201
Herr Hauptmann (Leutnant) 82, 167, 405, 406
Herr Leutnant 127, 274
Herr Schaffner, Herr Schaffner 406
Herr Schmidt 133, 137f., 168, 170f., 316, 317–320, 373, 416
Herr Schmidt im Elisium 140, 319
Herrn und Magd 115
Herzeleid 156
Herzliebchen mein 76, 249, 428
Heute bin ich kreuzfidel 266, 448
Heute geht's nach Ritzebüttel 134, 282
Heute sind wir unsrer Neune 302, 305
Hier hast du die letzten drei Groschen 276
Hier in Berlin am ersten Mai 28
Hinaus in die Ferne 157, 354–357
Hinterm Ofen sitzt 'ne Maus 266
Hirsch in der Tanzstunde 193, 443
Hofball 34
Holder Jüngling, wie ich um dich weine 123
Holladerioh-Verse 354f.
Hollandres, Hollandres 276
Holt Fisch! 373
Holzaktion im Grunewald 265
Hör, du bist verrückt, mein Kind 184, 388
Hulda-Kouplet, siehe: Ist denn kein Stuhl da
Humoristische Polka 448
Hund in der Küche 133
Hunderttausend Theater 76
Hunderthausend Thaler 183
Ich bin 'ne kleine Wittwe 258
Ich bin der große Oekonom 108, 226, 274
Ich bin der keine Postillon 442
Ich bin die Harfenjule mit großem Pompadour 88
Ich bin die Josephine von der Heilsarmee 252
Ich bin ein Berliner Kaufmannssohn 273
Ich bin ein junges, kesses Weib 303
Ich bin ein Preuße 308
Ich bin eine Witwe 252, 266
Ich bin kein Freund der Traurigkeit 282
Ich gehe meinen Schlendergang 45, 140, 150, 328
Ich ging allein auf einer grünen Flur 119, 270
Ich ging auf eine Wiese 132, 283
Ich ging über eine Brücke 132
Ich habe den Frühling gesehen 124, 292
Ich habe ihn geliebet bis zu der letzten Stund' 272
Ich hatt' einen Kameraden 430
Ich hatt' ne alte Tante 265
Ich kenn ein einsam Plätzchen auf der Welt 266
Ich laß mich nicht verführen 100, 264f.
Ich lebte einst im deutschen Vaterland 122
Ich liebe Dich 122f., 243
Ich schieß den Hirsch im grünen Forst 430
Ich war ein schönes Mädchen 125
Ich weiß ein stilles Plätzchen 266
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten 276, 298
Ick haue dir gleich in deine Volkskühe ... 91
Ick schlendre meinen Schlendrian 146
Ick sitz mit de Kam'raten hier 181
Ida, wann jehste weg 396
Ihr lieben Leutchen, hört mir zu 305, 307
Im Grunewald ist Holzauktion 97, 192f., 253, 266, 444
Im reizenden Tale, am rauschenden Bach 292
Im schwarzen Walfisch zu Askalon 366
Im Sommer, im Sommer 134, 283f.
Im Tanzlokal 135
Im Wald und auf der Hei– 276
Im Werder ist's gemütlich 432
Immer ran, jetzt geht's los 97, 266, 448
Immer rin in de Heilsarmee! 410
In (bei, an) einem Städtchen in einem tiefen Talle 293
In Berlin im Friedrichshainchen 31, 130, 420
In Berlin sagt er 53, 68, 180, 423
In Berlin, in Berlin 412
In Brandenburch uffn Beetzsee 363
In Charlottenburg am Knie 252, 266
In der Brunnenstraße is'n Ding passiert 266, 450
In des Gartens dunkler Laube 118, 360
In einem Städtchen in einem tiefen Tale 129
In einem Wald 293, 294
In Köpenick ist ein Ding passiert 83
In Lichterfelde 401
In Löbtau sitzt bei ihrem Kinde die Frau des Arbeitsmanns 123
In Rixdorf ist Musike 378, 448
In stiller Kammer ruht das Kind 124, 294

In/Bei/An einen Städtchen 294
Incognito 394
Ins Land der Berge 196, 400
Ist denn kein Mann da für meine Wanda 449
Ist denn kein Stuhl da 192, 257f., 448f.
Ist es denn nun wirklich wahr 77, 275
Ist es Sonntags, welche große Freud' 448
Ja, beim Souper 252
Ja, ick hab's ja jleich jesagt 383
Ja, man knüpft gemüthlich auf der Pferdebahn 194, 433
Jacob und Marie 107, 308
Jägerliedern 106
Je suis gobé d'une petite 395
Jetzt führ (geh) ich meinen Schlendergang 146, 150
Julchen kam daher wie eine junge Wachtel 413
Junger Zunder – alter Plunder 66
Jüngling, wenn ich dich von fern erblicke 106
Justeken, ach Jotte doch 179
Kaiser Friedrichs Lieblingsblume 276
Kanapee-Marsch-Trio 437
Kannst du ohne Furcht und Grau 220
Kaplied 106
Karl ist todt, Karl ist todt 313
Karlchen, kicke (kiek doch) mal 410
Kathinka-Polka 183, 426
Keck in die Welt hinaus 238
Kein Heimatland, kein Mutterhaus 266
Keinen Tropfen trinkt das Huhn 187, 396
Kennst du das Land 66, 160, 352
Kennst Du des Dorf 351
Kennst du die Stadt 68
Kettenschieberlied 304
Kille, kille 192, 257, 445
Kinderspiel 282
Kindertanz 279
Kindesmörderin 107
Kladderadatsch 65
Kleidermachermut 59
Kleine Fischerin 266
Kleine Wittwe 258
Kleines Fischermädchen 194
Klingelbolle klingelt, wenn der Morgen graut 82, 433
Klosterglocken 185
Knackwurstlied 392
Komische Gerichtsszene 129, 189
Komm Karline (Carline) 97, 192, 444–448
Komm mein Mädel (Kind), komm mein Schatz 47, 202
Komm, hilf mir mal die Rolle drehn 103
Komm' Se rein 178, 335
Komme doch, komme doch, Prinz von Preußen 68, 163, 353
Kommt hier ins Hotel 427
Kommt Menschen, hört dies traur'ge Lied 222
König Gustavs nächtliche Heerschau 317
Königgrätzer Marsch 166, 370
Königsbuch 60
Kornblumen 246
Kremser-Partie zu Himmelfahrt 450
Kreuzpolka 174, 266
Kriegers Lust 161f., 346, 350, 351
Krokodilmarsch 167f., 402f.
Kutschke-Polka 186
Kyritz Pyritz 392f.
L'Incognito 194
La Czarina 192
La dernière pensée musicale de C. M. von Weber 154, 156, 179, 337f., 342f., 386
La Fille de Madame Angot 183, 387
La Sentinelle 159, 333
Laass Bruder doch 140, 326
Lampenputzer ist mein Vater 89, 175, 376f.
Langsamer Walzer 150
Laß mich an deinen Busen 381
Laßt den Kopf nicht hängen 102
Laßt uns nach Tivoli kutschieren 36
Laßt uns, Ihr Brüder, Weisheit erhöhn 220
Le pardon de Ploermel 178, 384
Leb wohl auf ewig nun hienieden 123
Leben des bekannten Räuber Hauptmanns Rinaldo Tinaldini 106
Légende de la mère Angot 183
Leier und Schwert 124, 295
Leierkasten-Mann 85
Lenchen ging im Wald spazieren 289
Leonore 53, 211
Lerche hat zwei Töchter 379
Letzte Rosen 246
Letzter Walzer von Weber 337
Lieb Heimatland ade, Plötzensee 131
Liebe süße, kleine Lorelei 266
Lied auf das Attentat des Bürgermeisters Tschech 62f., 160–163, 233–238, 344f., 349–351
Lied des Eckenstehers Nante 424f.
Lied des Postillons 372
Lied des Schuhmachermeisters 76
Lied des Tischlers Hähnchen 424
Lied vom Liebchen im Grabe 124
Lied von dem kleinen Mann 436
Lied von der Räuberbraut 129
Lied von Freifrau von Droste-Vischering 236
Liedchen Louises 180
Lieder auf Rummelsburg 266
Lieder-Potpourri 276
Lieschen eilt ins Haus hinein 433
Lieschen ging im Wald spazieren 288f.
Liesel- und Gretel-Polka 189
Lititi-Rheinländer 450

Lloyd ist todt, Lloyd ist tot 314
Lob der Stadt Berlin 107
Lobe den Herren den mächstigen König der Ehren 230
Lohengrin 179
Lott ist tot 134, 168–170, 209, 311–315, 373
Lottchen ging im Wald spazieren 289
Lotte bei Werthers Grabe 106
Lotte lebt 170
Luden 298
Lumpen, Alteisen, Knochen, Papier 30, 120, 356f.
Lumpensammler-Ruf 30, 120, 356f.
Lustige-Brüder-Walzer 407
Mach mir keine Wippchen vor 166, 368f.
Mädel, putz dich, wasch dich 173, 375
Mädel, wo hast Du Dein Heirathsgut? 47, 203
Mag der Himmel euch vergeben 383
Man munkelt allerlei, das Munkeln ist ja frei 252
Märchen-Walzer 450
Margarethe, Mädchen ohne Gleichen 252
Marie, ick komm, den letzten Schmatz 107, 308
Mariechen saß am Rocken 297
Mariechen saß weinend im Garten 118, 122, 124, 295f.
Marlborough s'en va en guerre 206
Marsch der Regiments-Kolonne 368f.
Marschlied der Jäger 357
Marsch-Polka 402
Martha 383
Mein guter Michael liebet mich! 325
Mein Herr, wolln Sie mal schließen? 97, 392
Mein Herz, das ist ein Bienenhaus 257
Mein Herz, mein Schatz 172, 374
Mein Hut sieht eckenomisch aus 273
Mein Leopold 76
Mein lieber Capitän, ach lassen Sie das sein 252
Mein liebes Fräulein Backhaus 395
Mein Schicksal 123
Mein Vater is Budiker 127, 355
Mein Vater ist en Appenzeller 5
Meine einzige Passion 76
Meine Frau, die isst gern Sülze 395
Meine Mütz ist weg 149, 323
Mignons Lied 66, 160, 352
Minchen ging im Wald spazieren 289
Minna-Polka 194
Mit Fischen in der Halle 387
Mit meiner Mandoline 255
Mitten auf der Elbe 403
Mittwochs mache ick mir tof 97, 266
Monbijou im Frühling 107
Mordbrennerlied 302, 305
Morgenrot 164, 276
Moses 166, 368f.
Musik der armen Leute 85
Musik ertönt all überall 46
Musikanten in der Schenke 41
Musizierend zog das Militär 393
Musketier seins lust'ge Brüder 362
Muß i denn sterben, bin noch so jung 5
Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus 276
Muß jetzt von dir scheiden 271
Mutter geht zum Weihnachtsmarkt 440f.
Mutter, der Mann mit dem Koks ist da 184, 389–391
Nach der Liebesinsel lasst uns gehn 266
Nach Sevilla ... 37
Nach so viel Leiden 208
Nach Tegek, da führt uns ein Lied 297
Nach Wisotzki! Nach Wisotzki! 37
Nadowessische Klage 343
Nante als Nationalversammelter 66
Nante Strumpfs hinterlassene Papiere 108
Nante-Lied 147, 180f.
Napoleon, was macht denn deine Frau 406
Nationalhymne von Tempelhof 416
Nauke, Nauke 409
Ne große Frau, das ist ja 'ne Plage wie bekannt 434
'ne janz kleene Frau 194
Necklied der Berliner auf Tempelhof 414
Neueste Geschichte Napoleon's auf St. Helena 204
Neueste Schicksale eines abenteuerlichen Mannes 159, 334
Neuester Stralower Fischzug-Galopp-Walzer 142, 330
Neuruppiner Bilderbogen 17
Nicht weit von hier 129, 294
Nun fürchten wir den Feind 90
Nur einmal blüht 355f.
Nur (noch) einmal in meinem ganzen Leben 121f.
O Berlin, ich muß dich verlassen 107
O du lieber Augustin 5, 47
O du mein Pusselchen 266
O du mein Waldemar 440
O Hüon, meine Jatte 383
O lieber Schaffner, was haben Sie gethan 252
O schöne Zeit 255
O Susanna 380
O Theophil 102
Oben gibt ein Wuchrer Feste 75
Oberon 383
Ombre légère qui suis mes pas 178, 384
Pankow, Pankow, Pankow kille, kille 266
Pariser Einzugsmarsch 166, 371
Pauline geht tanzen 103
Peifke lief die Stiefel schief 370
Petersburger Marsch 166, 369
Petite Tonkinoise 395
Pflaumen-Walzer 194, 266, 449f.
Piefke lief, Piefke lief 370

Piefke und Pufke Polka 282
Pietsch kommt 97, 129, 409
Pójd? Paulinko 447
Polka-Wuth 107, 309
Polkaständchen 163
Polo-Marsch 381
Portugisiescher Militärmarsch 171, 319
Posematzky'scher Danzball Harmonie-Gesellschafts-Walzer 45, 140, 143f., 146, 150, 310, 328, 330
Preußen- und Kriegsliedern 106
Preußischer Armeemarsch 166
Preußische Nationalhymne 158
Prinz-Eugen, der edle Ritter 47
Quintchenpolka 399, 400
Raimunds Hobellied 181
Raritäten sein ßu sehn 117
Räuberbraut 421
Ravaillac bracht' Heinrich um, 234
Rheinweinlied 106
Richtiger Berliner 146
Rietz, Mutter, de Landwehr kommt 372
Rigoletto 383
Ringel-Ringel-Rosenkranz! 248f.
Rinnsteinlieder 93
Rippespeer und Sauerkohl 70
Rixdorfer 96, 134, 253f., 266, 378, 447f.
Robinson 169, 312, 315
Röschen hatte einen Piepmatz 265, 428
Roten Sarafan 183
Russische Polka 173, 375
Rutsch noch 'n bißken 135
Sagt an, was das nicht frech 349
Sagt, wer war wohl je so frech 349
Sanfter Heinrichs-Walzer, siehe: Berliner Dischbraziohnswalzer
Schechner is tot, Schechner is tot 209
Schenk mir doch ein kleines bißchen Liebe 102
Schier dreißig Jahre bist du alt 53
Schlaf, Püppchen Liese 120, 356
Schleift die Fabriken ... zerbrecht die Maschinen 89
Schlendrian 145
Schloß in Österreich 106
Schlummer-Polka 186, 279
Schmeißt ihn hinaus 179
Schneider Kakadu 106
Schön ist die Jungfernschaft 351
Schöneberger Nachtigall 105
Schottenfellerlied 303
Schottischer Hoptanz 323
Schunkel-Walzer 249
Schützenliesel 392
Schwanengesang auf die entschwindende schwarzrotgoldene Freiheit 66
Schwestern von Prag 106
Siehst du wohl, da kimmt er 95, 174, 266, 378f., 443
Sinfonie in h-Moll (Schubert) 185
Singen doch unsere Straßenjungen 331
So 'ne (ganz) kleine Frau 194, 254, 266, 434–436
So leben wir, so leben wir 216
Sohn, hier hast Du Rippespeer 70
Soldaten stehn am Kupfergraben 371
Soloszene mit Gesang 129
Sommerfest in der Laubenkolonie 98
Sonntags gibt es Hühnerbrüh 413
Sperl-Polka 163, 172, 374
Spottlied auf die Arbeiter am Kreuzberg 331
Staberl vor Gericht 426
Staberls Reiseabenteuer 53, 426
Stenka Rasin 298
Stettiner Kreuzpolka 134, 174, 378, 443
Stiebel musst sterben 5, 276
Stoßt an 391f.
Stralauer Fischzugs-Walzer 149, 151, 310
Tankred 208
Tanz mit mir 39, 201, 315
Tanzvergnügungen in Stralow 149
Taradabumdara 252, 266, 416
Tempelhof er 448
Teuerster, du brachst den Schwur der Treue 122
Theodor, wie schön bist du 134, 285
Tingeltangellied 99
Tomaschek und das Plättbrett 71
Torgauer Marsch 166, 370
Tragikomödie des revolutionären Intellektuellen 66
Trauermarsch, Sonate b-Moll (Chopin) 396
Trauerspiel in Berlin 53
Trennungsweh 107
Treuer Tod 159, 333
Treulos 123
Trink'n wir noch ein Tröpfchen 380
Trinklied 274
Tschech-Lied 62f., 160–163, 233–238, 344f., 349–351
Turner ziehn mit Pantin 358
Tüt tüt tütteli, morgen kommt die Tante 116
Tyll Eulenspiegel 254
Üb immer Treu und Redlichkeit 219
Uf'n Molkenmarkt 156, 340
Uff den Sonndach freu ick mir 96
Und abends ruht der Hobel 424
Und auf dem selben Bus 386
Und das ich so kolossal lustig bin 407
Und in Brandenburg uff 'n Beetzsee 364
Und wenn du meinst, ich lieb dich nicht 134
Uns're Katz hat Junge 168, 404
Unser schönes Berlin 439, 440
Unserm König sind die Beene wieder janz 158

Unten in der Elbe 167, 402
Unter den Akazien 107, 299, 302
Unterm Birnbaum 180
Unterm Mühlendamm 34, 107, 155f., 339f.
Untern Linden, wie ihr wißt 33, 103, 301
Untreue Liebe 123
Unvollendete Sinfonie (Schubert) 396
Vagabundenlied 279
Vater, die Lowise 404
Vergiß nicht nur, du Ungetreue 123
Veteranen-Polka 188, 397
Viel Malör ist mit im Leben 392
Viens Poupoule 192, 447
Vogel-Lied 428
Vögleins Abendlied 185
Volks-Tanz zum Andenken an das Fest in Tivoli 142
Vom Himmel hoch 332
Von der Wanderschaft zurück 122
Von dir muß ich scheiden 43, 107, 120
Von Hamburg geht's nach Ritzebüttel 282
Von Lichterfelde 402
Vorwärts mit frischem Mut (Blut) 184, 388
Wahnsinn und Mutterliebe oder die schreckliche Tat der Verzweiflung 117
Waldeslust 124
Wallenstein 106
Wandernde Melodien 187
War einst ein kleines Fischermädchen 266
War wohl je ein Mensch so frech 62f., 160–163, 233–238, 344f., 349–351
Warum sollt im Leben ich nach Bier nicht streben 297
Warum weinst du, holde Gärtnersfrau 122
Was braucht man auf dem Bauernhof 418
Was bringt denn Dörtschen mit 318
Was er thu' 220
Was hab'n wir for ... 127, 414, 416, 418, 419
Was kraucht dort in dem Busch herum, ich glaub', es ist Napolium 186
Was man aus Liebe tut 380
Was seh ich dort von ferne 277
Was soll ich in der Fremde thun? 218
Wat ham'wir denn for'n Kantor? 355
Webers letzter Gedanke 154, 156, 179, 337f., 342f., 386
Weg Jungens! Pietsch kommt 107, 409
Wehmutswalzer 154, 156, 179, 342, 386
Weißt Du Mutter, was mir geträumt hat? 123, 258
Welch ein Götterleben, och am Reck zu schweben 154
Wem Gott will rechte Gunst erweisen 356f.
Wem hab'n se die Krone geklaut? 164
Wenn das nicht jut vor die Wänzschens is 177
Wenn das so weitergeht 94, 356
Wenn der Eiszappen an der Dekke hängt 173, 376
Wenn der Hund (Mops) mit der Wurst über Eckstein (Spucknapf) springt 173, 375
Wenn der Mut in der Brust die Spannkraft übt 173, 375
Wenn des nicht jut 337
Wenn die Blätter leise rauschen 252, 266
Wenn du noch eine Mutter hast 122
Wenn Eener weeß, wie Eenen is 31, 140, 147, 149, 321, 323
Wenn ein Mädel einen Herrn hat 103
Wenn ich am Fester steh 358f.
Wenn ich dies Wunder fassen will 332
Wenn ich mich nach der Heimat sehn 122
Wenn meine Frau 408
Wenn meine Frau sich auszieht 176, 381
Wenn so die Frauengarde einhermarschieren 264
Wenn wir nur haben Bier und Wein 201
Wer das Scheiden hat erfunden 298
Wer die Arbeit hat erfunden 298
Wer eine Gans gestohlen hat 133, 214
Wer gut leben will 413
Wer ist tot? 170, 312
Wer lieben will, muß leiden 122
Wer nie bei Siemens tätig war 78
Wer war jemals wohl so frech 235
Wer war wohl je so schlecht 348
Wer war wohl jemals so frech 350
Wer weiß, ob wir uns wiedersehn 430
Widdewiddewid, mein Mann ist Schneider 134
Wie i bin verwichen zu mein Dirnderl g'schlichen 154, 338, 343
Wie lag früher man am Morgen 80
Wie miess 255
Wie schön ist es im Monbijou 107
Wie schön leuchtet der Morgenstern 157, 359
Wie süss 255
Wien bleibt Wien 167, 405f.
Wiener Blut 391
Wilhelm Tell 337
Will mich einmal ein lieber Freund besuchen 436f.
Willkommen o seliger Abend 212, 216
Wimmerholzes 51
Windmühlenlied 410
Winterrosen 115
Wir blicken durch eiserne Stäbe 39
Wir fahren so jemütlich 80
Wir geh'n nach Friedenau 438
Wir gehen nach Lindenau (Friedenau) 97, 438f.
Wir ham den Kanal, wir ham den Kanal 370
Wir lust'gen Gardeschützen 362
Wir sind Berliner Bummler 93, 361
Wir sind die Füsiliere 88, 361
Wir sind die Kökelisten 88, 361
Wir sind die lustigen Windmühlenberger 410

Wir sind unsrer Neune 49
Wir singen jetzt das Lied von jener Dame 437
Wir winden dir den Jungfernkranz 206–208, 212, 382
Wo bliebt der schmucke Feiersmann? 207
Wo is Nauke, wo is Nauke, wo is Nauke 409
Wohin ich wand're durch die Welt 265, 429
Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd 47
Wohl der verbreiteste Lokaltanz 266
Yorkscher Einzugsmarsch 166
Zieh'n Leibrock an 172, 374
Zu Betlehem is unsre Bucht! 371
Zu Bett, ihr Lumpenhund 166, 371
Zu spät kommt oft die Reue 266
Zum Tingeling schon wieder, mir zittern alle Glieder 99
Zum Zippel, zum Zappel 276

Lampenputzer ist mein Vater‹, ›Mutter der Mann mit dem Koks ist da‹, ›Im Grunewald ist Holzauktion‹ – diese und zahlreiche andere Lieder tönten ehemals aus Straßen, Plätzen, Hinterhöfen, aus Kneipen und Tanzböden, aus Kammern und Werkstätten. Viele solcher Gassenhauer, wie man die Alltagslieder der Großstadt im 19. und frühen 20. Jahrhundert nannte, bildeten Genres des traditionellen Volksgesanges fort. Nachdem die zünftige Forschung das populäre Großstadtlied gewöhnlich als minderwertig erachtete oder nur am Rande anvisierte, betrachtet diese Arbeit erstmals planmäßig das in gedruckten Quellen und mündlicher Überlieferung greifbare Berliner Repertoire im Zeitraum von etwa 1815 bis 1918. Behandelt werden Begriffsbestimmung, Umfeld und Entwicklung, Kriterien von Wort und Weise, und zwar im besonderen Hinblick auf das Parodieverfahren.

Lukas Richters Buch zum Berliner Gassenhauer, das 1969 in Leipzig erschien, war nach kurzer Zeit vergriffen. Die im Rahmen der ›Volksliedstudien‹ erscheinende Neuauflage des Bandes ist um ein Lied- und Personenregister erweitert.

ISSN 1617-0555
ISBN 3-8309-1350-8
9 783830 913504

Münster / New York
München / Berlin